4

twórczość

KWIECIEŃ 1961

ıise Cendrars · Stanisław
eliński · Stanisław Jerzy
c · Kornel Filipowicz · Mi-
ał Choromański · Claude
mon · Jean Jacques Ma-
youx

twórczość

KWIECIEŃ 1961 ROK

4

twórczość

ROK XVII KWIECIEŃ 1961 NR 4 (189)

SPIS TREŚCI

Blaise Cendrars
PROZA TRANSSYBERYJSKIEJ KOLEI I MAŁEJ JEHANNY Z FRANCJI
W PIĘCIU KĄTACH TYTUŁY ORION DLACZEGO
(Przełożył *Adam Ważyk*)
str. 5

Stanisław Zieliński
Z PIERNIKA PAŹ
str. 10

Stanisław Jerzy Lec
PRZEJAŻDŻKA MY WIERNOŚĆ XENIA
str. 31

Kornel Filipowicz
PAMIĘTNIK ANTYBOHATERA
str. 35

Piotr Lachmann
* * * (KAZNODZIEJA KIŚ...) * * * (W MUZEUM SZTUK...)
str. 47

Michał Choromański
KRZYŻÓWKA
str. 49

Bogdan Loebl
AKWARIA
str. 60

Claude Simon
DROGA PRZEZ FLANDRIĘ
(Przełożyła *Wiera Bieńkowska*)
str. 62

Jean Jacques Mayoux
JOSEPH CONRAD
(Przełożyła *Anna Iwaszkiewiczowa*)
str. 73

Książka miesiąca

Henryk Bereza
„PŁOMIENNY DZIENNIK WEWNĘTRZNY"
str. 101

Wśród książek

O POEZJI BRUNONA JASIEŃSKIEGO — *Helena Zaworska*
str. 105

WIZJE I DIALOGI — *Aleksander Wilkoń*
str. 111

„DZBANEK I ŹRÓDŁO" — *Stanisław Czernik*
str. 114

O JERZYM SZANIAWSKIM — GAWĘDZIARZU I IRONIŚCIE — *Michał Głowiński*
str. 116

WIERNY OBRAZ EPOKI — *Włodzimierz Maciąg*
str. 119

DOKUMENT Z LAT TRZYDZIESTYCH — *Danuta Danek*
str. 121

O BEZSILNOŚCI — *Jan Wyka*
str. 123

SPOSOBY PODRÓŻOWANIA — *Witold Wirpsza*
str. 124

PORAŻONY UMYSŁ — *Tomasz Burek*
str. 127

MIKROKULTURA — *Jerzy Kwiatkowski*
str. 129

DO PRZYSTANI DALEKO — *Krystyna Kuliczkowska*
str. 130

WSPOMNIENIA O CZECHOWIE — *René Śliwowski*
str. 132

Na widnokręgu

O CONRADZIE — *Jarosław Iwaszkiewicz*
str. 136

PRZEGLĄD PRASY — *Zdzisław Najder*
str. 137

O KILKU RODZAJACH „NIEROZUMIENIA" POEZJI — *Jan Prokop*
str. 139

WALERY BRIUSOW W POLSKICH PRZEKŁADACH — *Igor Postupalski*
str. 145

SZTUKA W NASZYCH CZASACH — *Zdzisław Najder*
str. 148

DÜRRENMATT NA ANTENIE — *Roman Karst*
str. 152

PRZEGLĄD ZAGRANICZNY
str. 154

Noty
str. 166

Książki nadesłane
str. 173

REDAKTOR NACZELNY
JAROSŁAW IWASZKIEWICZ

Blaise Cendrars

PROZA TRANSSYBERYJSKIEJ KOLEI I MAŁEJ JEHANNY Z FRANCJI

(URYWKI)

Niebo jest jak rozdarty namiot ubogiego cyrku w wiosce rybackiej
We Flandrii
Słońce jest dymiącym kinkietem
I wysoko na trapezie kobieta jako księżyc

Klarnet piskliwy flet kornet i zepsuty bęben
I oto moja kołyska
Moja kołyska
Zawsze stała koło pianina kiedy moja matka jak pani Bovary grała sonaty
[Beethovena

Dzieciństwo spędziłem w wiszących ogrodach Babilonu
A wagary na dworcach koło odjeżdżających pociągów
Teraz wyprzedzam wszystkie pociągi w ruchu
Bazylea — Timbuktu
Grałem też na wyścigach w Auteil i Longchamp
Paryż — New York
Teraz niech wszystkie pociągi biegną przez całe moje życie
Madryt — Sztokholm
I przegrałem wszystkie stawki
Została Patagonia, Patagonia odpowiadająca mojemu niezmiernemu smutkowi,
[Patagonia i podróż na morza południowe

Jestem w drodze
Zawsze byłem w drodze
Jestem w drodze z małą Jehanną z Francji
Pociąg ryzykownie podskoczył i opada na wszystkie koła
Pociąg opada na koła
Pociąg zawsze opada na wszystkie koła

„Błażejku, powiedz, jesteśmy bardzo daleko od Montmartre'u?"

Jesteśmy daleko, Jehanno, jedziesz od siedmiu dni

Jesteś daleko od Montmartre'u od la Butte która cię karmiła od Sacré-Coeur
[gdzie się kuliłaś
Paryż ze swoim ogromnym płomieniem zniknął
Pozostała nieprzerywana warstwa popiołu
Siąpiący deszcz
Wzdymające się turfowisko
Obracająca się Syberia
Wstępujące zaspy śnieżne
I pobrzęk szaleństwa dźwięczący jak ostatnie życzenie w posiniałej przestrzeni
Pociąg drży w samym sercu ołowianych horyzontów
Twoje zmartwienia szydzą

„Powiedz, Błażejku, jesteśmy bardzo daleko od Montmartre'u?"

Niepokoje
Zapomnij o niepokojach
Wszystkie budynki stacyjne są popękane ukośne do toru
Druty telefoniczne na których wiszą
Krzywiące się słupy które machają rękami i duszą je w uściskach
Świat się rozciąga wydłuża i zwija z powrotem jak harmonika targana sady-
[styczną ręką
W rozdarciach nieba wściekłe lokomotywy
Uciekają
I w dziurach
Zawrotne koła usta głosy
I psy złowieszcze wyjące na naszych tropach
Rozpętano demony
Żelastwo
Wszystko jest fałszywym akordem
Brun-run-run kół
Zderzenia
Odskoki
Jesteśmy burzą pod czaszką głuchoniemego

„Powiedz, Błażejku, jesteśmy bardzo daleko od Montmartre'u?"

— — — — — — —

Usnęła

I ze wszystkich godzin świata nie nacieszyła się żadną
Wszystkie na dworcach widziane twarze
Wszystkie zegary
Godzina paryska berlińska petersburska godzina wszystkich dworców
I w Ufie okrwawiona twarz artylerzysty
I zegar głupio oświetlony w Grodnie
I wieczny ruch pociągu
Co rano nastawiają zegary

Pociąg przyśpiesza i słońce się opóźnia
Nic to nie zmienia, słyszę dźwięczące dzwony
Potężny dzwon Notre-Dame
Piskliwy dzwonek Luwru który wydzwaniał noc Świętego Bartłomieja
Zardzewiałe kuranty Brugii wymarłej
Elektryczne dzwonki nowojorskiej biblioteki
Weneckie kampany
I dzwony Moskwy, zegar w Czerwonych Wrotach który liczył moje godziny
[kiedy siedziałem w biurze
Pociąg dudni na zwrotnicach
Na moich wspomnieniach
Pociąg się toczy
Gramofon chrypi w cygańskim marszu
I świat jak zegar w żydowskiej dzielnicy w Pradze zapamiętale obraca się
[wstecz.
Ogołoć różę wiatrów
Oto hałasują rozpętane burze
Pociągi manewrują na splątanej sieci torów
Diaboliczne bilbokiety
Są pociągi które się nigdy nie spotykają
Są takie co giną w drodze
Zawiadowcy grają w szachy
W tric-traka
W bilard
Karambole
Parabole
Tor kolejowy jest nową geometrią
Syrakuzy
Archimedes
I żołnierze którzy go zakatrupili
I galery
I statki
I cudowne przyrządy które wynalazł
I wszystkie masakry
Historia starożytna
Historia nowoczesna
Wiry
Katastrofy na morzu
Również i katastrofa Tytanika o której czytałem w gazecie
Tyle obrazów-asocjacyj których nie potrafię rozwinąć w swoich wierszach
Bo jestem jeszcze bardzo złym poetą
Bo świat mnie prześciga
Bo nie pomyślałem o polisie od wypadków na kolejach
Bo nie umiem iść aż do końca
I boję się
Boję się
Nie umiem iść aż do końca
Potrafiłbym jak mój przyjaciel Chagall namalować serię obłąkanych obrazów

Ale nie robiłem notatek w podróży
„Przebaczcie mi moją niewiedzę
Przebaczcie mi że nie znam już dawnej sztuki wiersza"
Jak mówi Guillaume Apollinaire
Wszystko co dotyczy wojny można przeczytać w pamiętnikach Kuropatkina
Albo w japońskich gazetach z okrutnymi ilustracjami
Na cóż mi dokumentacja
Poddaję się
Skokom pamięci

1913

W PIĘCIU KĄTACH

Ośmielić się i hałasować
Wszystko jest kolorem ruchem wybuchem światłem
Życie rozkwita w oknach od słońca
Rozpływającego się w moich ustach
Jestem dojrzały
I spadam przezroczysty na ulicę

Mówisz, mój stary

Nie potrafię otworzyć oczu?
Złote usta
Poezja tu wchodzi w grę

1914

TYTUŁY

Kształty pot czupryny
Skok istoty
Odartej
Pierwszy poemat bez metafor
Bez obrazów
Nowych
L'esprit nouveau
Wypadki czarodziejstwa
Czterysta okien otwartych

Śmigło gemm jarmarków upławów
Skarłowaciały stożek
Wyprowadzki na czworakach
W dragach
W poprzek akordeonu nieba i spiętrzonych głosów
Kiedy gazeta fermentuje jak zamurowane światło
Mankiet

1914

ORION

To moja gwiazda
Ona ma kształt mojej ręki
To moja ręka przeniesiona w niebo
Przez całą wojnę widziałem Orion ze strzelnicy
Kiedy Zeppeliny bombardowały Paryż nadlatywały zawsze z Oriona
Mam ją dzisiaj nad głową
Maszt wielki przebija dłoń tej ręki która na pewno cierpi
Jak moja obcięta ręka boli mnie przebita nieustającym żądłem

1924

DLACZEGO

Ptak pogwizduje
Małpy na niego patrzą
Opanowanie
Pracuję z uśmiechem
Wszystko mi jedno co mi się zdarza
I wszystko co robię jest mi zupełnie obojętne
Śledzę oczami kogoś kogo tu nie ma
Piszę odwrócony plecami do ruchu okrętu
Słońce we mgle
Przyśpieszenie
Opóźnienie
Tak

1924

Przełożył
Adam Ważyk

Stanisław Zieliński

Z PIERNIKA PAŹ

Lecz żeby ci nie było żal,
Dziecino ma kochana,
Z cukru był król, z piernika paź,
Królewna zaś z marcepana.

Zaraz po przyjeździe zapakowano mnie do łóżka. Dostałem anginy z nalotami jak koń. Podobno dlatego, że przez całe miasto jechałem z otwartą gębą. Niby nic, a jednak sensacja. Pierwsza choroba w mieszkaniu na Mokotowskiej!

Mieszkania nazywano w Warszawie „wielkim szczęściem". Tak mówili wszyscy. Najpierw „dzień dobry", całusy, westchnienia, a potem:

— Już mieszkacie? Wielkie szczęście!... Co prawda ciasno, ale punkt dobry, choć trochę daleko.

Coś niezrozumiałego stało się z mieszkaniami pod wpływem wojny. Wszystkie zajęte, wszędzie pełno! Za byle lokal kamienicznicy żądają bajońskich sum. O takich zyskach nikomu nie śniło się przed wojną.

Wszystko było drogie. Jeszcze rano jajka kosztowały czterdzieści pięć, a już w południe skoczyły na pięćdziesiąt pięć. Pięćdziesiąt pięć marek za jedno jajko! Marka nawet nie umywała się do prawdziwych pieniędzy. Policjant brał bite trzy tysiące marek od pijanego na ulicy. Kto słyszał o takich mandatach?

Nasze „wielkie szczęście" należało do pani Kaszyrin. Wynajmowaliśmy pokój ze „stołowaniem". Pokój był duży, okna wychodziły na ulicę. Właścicielka mieszkała w kuchni razem ze służącą Anusią. Między pokojem i kuchnią był niewielki przedpokój, z którego wychodziło się na klatkę schodową. Drewniane schody o wysokich stopniach zupełnie nie nadawały się dla dzieci.

Pani Kaszyrin gotowała bardzo smaczne obiady. Nawet babunia zapominała pokręcić nosem nad talerzem. Anusia, niby służąca, a właściwie przyjaciółka, chodziła na targ po produkty i załatwiała sprawunki w sklepach. O wszystko dbała jak o swoje, bo już miała zapisane na siebie mieszkanie, meble, naczynia i srebrne łyżeczki. Pani Kaszyrin skarżyła się na starość i na kiepskie zdrowie. Mówiła, że długo nie pociągnie. Z tego powodu Anusia zapłakiwała się na śmierć, a staruszka wymyślała coraz lepsze leguminy.

— Przyszedł czas, że już niczego nie mogę odkładać na później.

Mama zaprzeczała głośno i gorliwie. Anusia składała ręce jak do modlitwy, a babunia wtrącała uwagę, że jak ktoś chce umierać, to niech sobie umiera, byleby innym nie zawracał głowy od rana do wieczora. Z bólu głowy też można się rozchorować. Natychmiast zmieniano temat i zaczynała się normalna rozmowa o drożyźnie. Dolar szedł w górę, marka leciała na łeb, na szyję. Za dobre palto trzeba dać dwieście tysięcy! U krawca Janiaka, na Wspólnej pod nr 41, liczą za garnitur osiemdziesiąt tysięcy, a za jesionkę podbitą wiatrem sześćdziesiąt. Paskarze robią interesy, ale co mają robić porządni ludzie?

Rozumiałem, że w Warszawie dorośli mają też kłopoty. Zmartwienia trzymają się dorosłych jak rzep psiego ogona. Mądry pies podchodzi do płotu, kładzie ogon między żerdzie i póty wierci tyłkiem, aż rzep się odczepi i spadnie. Na ludzkie rzepy nie ma rady, ponieważ człowiek nie posiada ogona. Z woli bożej taki porządek panuje na świecie, trzeba więc grzecznie poddawać się domowej kuracji i na każde zawołanie pokazywać gardło, mówiąc głośno „A, a, a!". Nauki Anusi przyjmowałem z uśmiechem, choć nie bardzo wiedziałem, co ma psi ogon do mojej choroby.

— Przy gorączce kompot najlepszy...

— A krem z konfiturami dlaczego niedobry? — szepnąłem zaniepokojony troskliwością pani Kaszyrin.

Dorośli bardzo często nie słyszą szeptów dzieci. Tak stało się i tym razem.

— Zawiało, biednieńkiego, z pewnością na moście...

— Wszystko przez te powojenne frylingi! Nigdy takich cugów nie było w mieście. Porobiły się od strzelania z armat. O, kto armat nie słyszał?... Jeszcze teraz, jak coś stuknie, huknie, to zaraz myślę, czy to nie armata znowu?

Dzięki Anusi nauczyłem się przeciągi nazywać frylingami. Nauczyłem się też wierszyka:

Babciu, babciu,
Dziura w kapciu!

Lecz piękny wierszyk prędko poszedł w kąt. Babunia zapytała surowo: „A gdzie ta dziura? a w którym trzewiku?", a potem obraziła się i stanowczo zaprotestowała. Wzięła wszystko do siebie i do swoich bamboszy dopiero co kupionych. Okropne wyszło nieporozumienie. Nie pomogło wołanie: „Babciu, babciu, przecież ta dziura w zupełnie innym kapciu!". Kazano mi zapomnieć. Cała nauka zdała się psu na budę.

Na Mokotowskiej uchodziłem za bardzo zdolne dziecko. Nawet z sąsiedniej kamienicy wypytywali się o mnie ludzie! Słyszałem na własne uszy, jak Anusia mówiła do człowieka, który węgiel nosił ze składu do kuchni: „A jaki zdolny!... Tyle drogi przejechał, a tyfusu — odstukać — nawet nie powąchał!". Mówiła też innym razem, że jak pomieszkam z ludźmi, to mi się klepki „obtrząchną" i na swoje miejsce same wskoczą. Byłem bardzo dumny, że mówi się o mnie w pokoju i w kuchni.

Drugi wierszyk trudniejszy był i dłuższy:

Bardzo długo radzono
I na zjazdach i na wiecach
Aż nareszcie was witamy
W polskich Szopienicach!

Nauczyłem się tego wierszyka znacznie później, już po chorobie, w innej porze roku. Tymczasem śnieg leżał jeszcze na ulicy, a ja w łóżeczku przy ścianie. Liczyłem gipsowe ozdoby na suficie. Wsłuchiwałem się w dzwonienie sanek, turkot dorożek i wozów, w piskliwe trąbienie samochodów. Warszawska ulica różniła się od kijowskiej. Nawet dorożkarze inaczej strzelali z bata. Przez dobrze opatrzone okna wciskały się do pokoju wspaniałe okrzyki: „He-heep! Hep!". Na dorożkarza mówiło się „sałata", na dorożkę „drynda". Mówiło się, ale po cichu i z daleka, bo dorożkarze potraktowani „sałatą" wpadali w taką złość, że im blacha z numerem podskakiwała na plecach. Sam widziałem pewnego razu, jak elegant w meloniku i sakpalcie krzyknął na dorożkę: „Zajeżdżaj, sałata!". Dorożkarz wychylił się z kozła, ciął na odlew i z melonika zrobiły się półdupki. Ale to też było później.

Daleko, za rogiem, huczały tramwaje, a tuż pod oknami chrobotała drewniana szufla. Stróż zgarniał świeży śnieg z chodnika.

Najciekawsi ludzie przychodzili od podwórka. Pierwszy zjawiał się szklarz. Stawał między śmietnikiem i trzepakiem, zadzierał głowę i ku zamkniętym oknom wyrzucał krzyk przenikliwy, ostry, jakby żelazem pociągnął po szkle.

— Szibi do wprawienia, szibi!... Szibi!...

Szklarz odbierał apetyt. Pod wpływem krzyku lokatorzy z zażenowaniem oglądali całe szyby i zastanawiali się, co by tu jeszcze w domu zakitować. Szklarz potrzebował pieniędzy. Jego głos przypominał rozpaczliwe wołanie tonących. „Od takich krzyków przewracają się człowiekowi bebechy..." Anusia nie puszczała Żydów na próg, z wszystkimi toczyła podwórkową wojnę, ale do szklarza miała słabość. Odłupywała kawałek kitu z kuchennego okna i rzucała na podwórze koło ratunkowe: „Niech przyjdzie do zakitowania!". W ciepłej kuchni łagodniały ostre rysy, tajała broda i siność ustępowała z twarzy. Szklarz grzał ręce nad płytą. Za jedzenie dziękował, choć Anusia zawsze podtykała mu talerz zupy. Pił herbatę drobnymi łykami, a potem zabierał się do pracy. Kitował długo, bardzo długo. Przeciągał pobyt w cieple. Nagle, ogarnięty wyrzutami sumienia, że tyle czasu zmarnował nad jedną robotą, chował narzędzia, zawijał kit w tłusty gałgan i zbiegał z pośpiechem po kuchennych schodach. Za chwilę odzywał się z sąsiedniego podwórka.

— Szibi!... Szibi!...

Nad bramą naszego domu nie było tabliczki „Domokrążcom wstęp wzbroniony". Ruch na podwórku regulował stróż Stanisław, czyli strupel. Z czasem, kiedy rosyjska moda poszła w zapomnienie, strupel awansował do godności „pana dozorcy". Stanisław królował na schodach, w bramie i na podwórzu, godził skłócone służące pod trzepakiem i robił piekło, gdy której kuchcie „sypnęły się" obierki z kubła. Na „handełesów" patrzył przez palce.

— Fajans daje za stare szmaty, za stare kapcie, za stare kamizelki, za stare kapelusze!... Fajans, porcelane daje za gałgany, za stare szmaty!...

Handlarz zarzucał wór na plecy, chrobotał fajansem i „porcenelą" i odczekawszy chwilę ustępował z placu. Dźwięczne uderzenia młotkiem w kowadełko

oznajmiały przybycie siwego „nożownika". Wyciągano z pośpiechem noże z ułamanym końcem, stępione nożyczki i scyzoryki. „Nożownik" pedałował zawzięcie, sypały się iskry na śnieg. Potem następowała próba włosa. Sam widziałem: tasak do rąbania mięsa przecinał włos na dwoje! Jak brzytwa! Uradowane gospodynie wracały do siebie, a „nożownik" brał maszynę na ramię i wędrował dalej.

— Butelki kupuje, butelki!...

Po butelkach wchodził na podwórze człowiek z dymiącą wspaniale blaszanką.

— Blacharz lutuje, pobiela, reperuje!... Pobiela, lutuje, repe!...

Koło południa pod trzepakiem stawał handełes, o którym opowiadano bardzo dziwne historie. Anusia dawała przenajświętsze słowo, że ten handlarz nic od nikogo nigdy nie kupił i nie kupi. Przychodził raz lub dwa razy na tydzień, zawsze z brudnym workiem pod pachą. Wołał gardłowym, grubym głosem:

— A handeł, a handeł!

Zerkano zza firanek, uchylano okna, ale nikt handlarza nie wołał na górę. Handlarz marszczył brwi, coś mamrotał w brodę i odchodził zagniewany na całą kamienicę. Wiedziano, że handlarz targuje się godzinę, potem zwija worek i oświadcza, że „nie kupi". Dziwili się lokatorzy, mówili: jakiś wariat, udaje, że kupuje... Po co udaje? Tego nikt nie wiedział. Łatwo powiedzieć: wariat. Ale kto widział wariata w długich butach, w ciepłym, watowanym chałacie? Kto widział handełesa z pustym workiem w dorożce? A tego podobno ktoś gdzieś kiedyś widział... Mówiono, że ciepło ubrany handlarz dla przyjemności chodzi po podwórkach. Delikatnie i chytrze wypytywano innych Żydów.

— Co to za przyjemność zdzierać gardło i zelówki?

— A co za przyjemność zostawić wszystkie pieniądze w „Lwowski Bar" i pobić się, za przeproszeniem, z dorożkarzem?

— No, to jak ostatecznie, chodzi on dla przyjemności czy za interesem?

— Czy interes nie może być przyjemnością?

— Przecież nic nie kupuje! Gdzie tu interes?

— Czy przyjemność nie może być interesem? W tym domu też są takie osoby, które z przyjemności robią interes. Ja nie chcę mówić kto...

— Więc chodzi dla przyjemności?

— Może z innego powodu?

Potem ktoś puścił plotkę, która zawojowała kuchnie: Żyd chodzi na przeszpiegi! To właśnie ten handełes kupił wyleniałego lisa od spadkobierców generałowej Bałaban. Nikt nie wiedział, że w ogonie są zaszyte carskie brylanty, Żyd oczywiście brylanty znalazł. I tak z lisa obgryzionego przez mole ma Żyd trzy kamienice i młyn motorowy w Serocku. Teraz chodzi, szpieguje, bo chce kupić czwarty dom z porządnymi lokatorami. Sensacja obiegła wszystkie piętra i wróciła na podwórze. Po dłuższej naradzie w stróżówce, Stanisław postanowił sprawę wyjaśnić. Zapytał wprost:

— I jak będzie?

Żyd wykręcił się sianem.

— A co ma być?

Stanisław splunął i wrócił do stróżówki, żeby obmyślić spokojnie następne

pytanie. Jak tak, to tak! Chytrość na chytrość! Puszczono w ruch zaprzyjaźnione mleczarki i wnet się okazało, że w Serocku, przy ulicy Warszawskiej jest młyn motorowy Moszka Rosenberga. Co prawda przy Zdrojowej jest drugi młyn, też motorowy, ale to chyba nie ten, bo właściciel nazywa się Dworak. Wiatrak Elmera na Zaokopowej w ogóle nie wchodził w rachubę. Wiadomości były pewne. Przywieziono je z samego Serocka, z restauracji Zasońskiego na Rynku.

Handełes odwiedzał podwórko nie przeczuwając niczego. A tymczasem przy trzepaku, w stróżówce i na schodach trwały narady pełne chichotów. Szło o to, żeby „Rosenberga" przyszpilić do muru, wypomnieć odebrane sierotom brylanty (no, bo jak nazwać spadkobierców nieboszczki generałowej?) i obrzydzić handlarzowi kupno naszej kamienicy.

Wkrótce potem rozegrała się decydująca scena. Handlarz wszedł na podwórko i jak zwykle zawołał:

— A handeł, a handeł!...

Wtedy podeszła do niego sprytna brunetka z oficyny. Twarz miała niby zapłakaną i okropne zmartwienie w oczach. Na ręku trzymała zupełnie nowe męskie palto. Z takich okazji żyją handlarze. Kto musi sprzedać, sprzedaje tanio i prędko. Zapłakana kobieta nie ma głowy do handlu. Łapie pieniądze i zaraz biegnie do apteki albo po lekarza.

— Panie Rosenberg, palto jest do sprzedania... — powiedziała sprytna brunetka i wytarła nos rękawem. — Czy pan kupi, panie Rosenberg?

Cała kamienica zamieniła się w słuch. Co on na to powie? Handlarz przymrużył oczy i parę razy cmoknął udając wielkie zdziwienie.

— Co pani się tak dziwnie pyta? Czy ja mogę wiedzieć, co kupi jakiś Rosenberg? Ja sam nie wiem, co ja dzisiaj kupię, bo na przykład takie palto może kosztować tyle, że nie opłaci się rozmowa.

Brunetka zbladła. Cały plan trafił szlag.

— To pan się nie nazywa Moszek Rosenberg?

— Czy ja jestem podobny do Moszka Rosenberga? Ja tu nie widzę żadnego Rosenberga. Po pierwsze, jaki Rosenberg, a po drugie, ja nic nie rozumiem. Ile kosztuje palto?

— Jak nie ma Rosenberga, to nie ma palta! — wrzasnęła brunetka z oficyny.

I na tym się skończyło. Nie było już miejsca ani na brylanty, ani na nieboszczkę Bałaban, ani na skrzywdzone sieroty.

Od tego czasu „Rosenberg" krzyczy do pustych okien. Stróż kręci głową:

— Jakie to twarde... Inny przyznałby się już sto razy... Może to wcale nie Rosenberg?

— A młyn motorowy w Serocku? A brylanty generalszy?

— Młyn, mówią, Rosenberga. Wychodzi więc, że jego, chyba że to nie Rosenberg...

— A kto? Jak nie Rosenberg, to kto?

Zrobiła się sprawa nie do rozplątania. „Nie na nasze głowy takie krętactwa" — mówiły kobiety. Pytano stróża, co na to wszystko rewirowy?

— Ano tak, jakby nic...

— Wziął w łapę i zadowolony. Cały świat się rozleci, a policyjna łapa zostanie!

„Rosenberg" zamykał pochód ludzi ciągnących sznurem od podwórka do podwórka. Wyjątek stanowił „inwalida". Przychodził o różnych porach dnia i w różne dnie. Zdejmował w bramie podarty szynel, zawijał rękawy koszuli (więcej w niej było dziur niż materiału...) i padał na kolana pośrodku podwórza.

A gdy huk armat wstrząsnął świat,
Jam moich marzeń rzucił kwiat...

Śpiewał przemarzniętym głosem ze wzrokiem wbitym w niebo. Leciały z okien pieniądze zawinięte w papierek. Lokatorzy cofali się w głąb mieszkania, zatykali uszy, najchętniej wyszliby w ogóle z domu.

Indwalida urągał wszystkim. Obrażał tych od frontu i tych z oficyny. Zamiast współczucia wzbudzał złość. Ale któż przegna z podwórza byłego żołnierza? Datki nie pomagały. Z początkiem zimy urządzono kwestę. Zebrano trochę ciepłych rzeczy i niewielką sumkę. Wręczono dar za pośrednictwem dozorcy prosząc jednocześnie, żeby inwalida dał spokój śpiewom podczas dużych mrozów. Inwalida odpowiedział, że pieniędzy za darmo brać nie może. Ukląkł w śniegu i odśpiewał cały repertuar od początku do końca.

Zwyciężył Orzeł Biały,
Zwyciężył polski lud...

Ciepłe rzeczy odprzedał „handełesowi" i poszedł na wódkę.

Wykorzystując nieobecność dozorcy, wpadali czasem na podwórze Cyganie. Mężczyźni zachwalali patelnie ręcznie kute i rondle do konfitur, kobiety dobijały się do drzwi.

— Powróżyć, pani, powróżyć...

— Kabalarka karty stawia... Pokaż rączkę, panieneczko...

Młode służące bały się jędzowatych kabalarek jak diabeł świętego Michała. Wpuszczały Cyganichy do kuchni i wytrzeszczając oczy na karty, pociły się z powodu przeszłości lub przyszłości. Po wyjściu wróżbiary wybuchały płacze. Podglądając przyszłość niesposób upilnować srebrnych łyżeczek. Ginęły zawsze te najcenniejsze, „wyprawowe" albo „od kompletu". Cyganie rozpętywali piekło. Panie domu dostawały spazmów i ataków histerii, a biedne służące puchły od nieustannego beku.

W sezonie ogórków, śliwek, antonówek i kapusty przychodził druciarz, specjalista od drutowania „bunclowych garnków", przeznaczonych na kiszonki. Ten gardła nie zdzierał, nie zachwalał swojej roboty ani krzykiem, ani pobrzękiwaniem narzędzi. Siadał spokojnie pod śmietnikiem i zwijając grubego jak palec skręta czekał cierpliwie, aż kobiety ustawią się w ogonku.

— A na moje garnki starczy tam wam drutu? — pytała z końca kolejki pani Dubowa.

Była to najgrubsza osoba w okolicy. W zimowym palcie nie mogła przecisnąć się przez drzwi mieszkania. Musiała rozbierać się i ubierać na schodach. Bardzo ciężkie życie miała pani Dubowa z powodu swojej tuszy. Była tak tęga, że w jej cieniu tuzin dzieci mogło stawiać babki z piasku!

Druciarz tylko czekał na okazję. O, z druciarzem nikt nie wygrał. Język

miał jak brzytwa. Mogli się ludzie uczyć u niego żartów, tak jak inni uczyli się równych liter u kaligrafa Bermana z Elektoralnej ulicy.

— Starczy na garnki, starczy i na co innego! Ino se umyjcie, bo do drutowania musi być czyste!

Całe podwórko w śmiech. No, bo jak się nie śmiać, skoro jest z czego? Dubowa czerwona, a dookoła chichoty i przygadywania. Druciarz zadowolony, że trafił za pierwszym razem.

— Uciekajcie, pani Dubowa, bo wam zadrutuje! U druciarza nie kupił... Jak strzeli, jak zażartuje, kładź się człowieku, nie patrz, kałuża czy sucho!

Po odrutowaniu kamionek żegnano dowcipnego druciarza do następnego sezonu. Późną jesienią zjawiali się chłopi z parcianymi tobołami na plecach. Milczące postacie trzymały się bramy. Stróż bronił dostępu na podwórze, o chodzeniu po schodach w ogóle nie było mowy.

— Nima wchodu dla żadnego Grójca. Wynocha, warsiawiaki, bez most przez portek!

Warszawa nie lubiła okolicznych chłopów. Jakieś zadawnione porachunki uniemożliwiały nawiązanie dobrych stosunków i normalne rozmowy bez nazywania rodziny po imieniu. Jeszcze gorszą opinią cieszyli się mieszkańcy podwarszawskich osad i miasteczek. „Same kryminalne przesiedleńcy i ich pociotki" — tak o nich mówiono. Dlaczego? Też już nikt nie pamiętał. „Jedź pan na Wołomin albo do Jeziorny. Zobaczysz pan sam, co to za naród tam mieszka"...

Bogu ducha winni chłopi rozkładali swój towar pod murem kamienicy. Do przechodzących kobiet zwracali się tajemniczym szeptem. Wydawało się, że za chwilę wyjawią co najmniej gubernialny sekret. A oni mówili tylko:

— Bagno, bagno.

Mężczyznom podsuwali żubrówkę. Aromatyczną trawkę kupowały również mamki. Panowało powszechne przekonanie, że niemowlęta przepadają za ziołową przyprawą. Żubrówka (mówiono też turówka) pobudzała apetyt i krzepiła siły. Znające się na rzeczy mamki zajadały żubrówkę od rana do nocy.

Przed zmrokiem chłopi zawijali resztę ziół w płótno i odchodzili w kierunku rogatek. Następnego dnia znów ich widziano przed bramą.

Piaskarz odwiedzał podwórze jesienią i na wiosnę. Wołał:

— Piasku, żółtego, wiślanego, piasku...

Piasek kupowali stróże. Posypywali „żółtym, wiślanym" drewniane schody, chodnik przed domem podczas gołoledzi i asfalt wokół śmietnika.

Na wiosnę, po wyjęciu waty z okien i po umyciu szyb denaturatem, rozlegało się wołanie oznajmiające najmilszą porę roku:

— Ziemia do kwiatów, do balkonów! Ziemia, ziemia!...

Furmanka z czarną, „ogrodową" ziemią zatrzymywała się przed bramą. Napełniano doniczki i skrzynki pod petunie. Zimę szlag trafił, wróciło ciepło, zaczęło się życie od początku. Może będzie lepiej... Przesiewano ziemię przez palce, wąchano, bo niektórzy oszuści dosypywali pyłu węglowego dla mocniejszego koloru.

Wkrótce potem brzęk dzwonków i uderzenia w bębenek ściągały na podwórze dzieci ze wszystkich mieszkań. „Trupa Stefano" składała się z trzech osób. Dziewczynka potrząsała tamburynem, kobieta rozścielała dywanik pod śmietnikiem, a mężczyzna popisywał się sztukami. Najpierw fikał kozły. Dziew-

czynka z tamburynem tańczyła dookoła dywanika. Kobieta krzyczała „ale-hop-la, ale-hop-la!” i czerwonym kijkiem uderzała mężczyznę w tyłek, żeby fikał prędzej. Potem chodził na rękach i połykał ogień. Na zakończenie tańczył w takt bębenka z nożem kuchennym na czubku nosa. Nóż był ogromny i bardzo ostry, mimo to trzymał się nosa jak przylepiony, a właściwie jak wbity.

Dzieci klaskały w dłonie, krzyczały „och” i „ach”, piszczały z uciechy. Dziewczynka zręcznie chwytała pieniądze na bębenek i grzecznym dygiem dziękowała za każdy datek. Sztukmistrz niecierpliwym ruchem rozrywał papierki, liczył i oddawał pieniądze kobiecie. Opuszczali podwórze zawiedzeni, ku rozpaczy dzieci nie powtarzając żadnego numeru na bis. Dorośli mówili, że to wstyd, żeby „coś podobnego działo się w dwudziestym wieku”, że „tylko skrajna nędza może doprowadzić ludzi do stanu takiego poniżenia”. Wesoła trupa miała bardzo smutne oczy. Byli też wszyscy bardzo chudzi. Ale przecież człowiek z brzuszkiem i ze złotą dewizką w kamizelce nie będzie machał kozłów na dywaniku pod śmietnikiem.

— Chudy skacze, bo grubemu brzuch zawadza — mówiła Anusia. — Musi skakać i łykać, i nos kaleczyć nożem, skoro ludzie wymyślili cyrkowe sztuki. Ale ja, niech trupem padnę, za żadne skarby nie wzięłabym takiego świństwa do ust.

— Ani na chwilę?

— Niech ja skonam, proszę pani, ani na chwileczkę.

— Ani na spróbowanie?

— A czy ja zabiłam kogo, żebym musiała żywy ogień wpuszczać do środka?

Pani Kaszyrin uśmiechała się pogodnie. Na sprawy podwórka patrzyła już z pewnej odległości, jaką stwarza wiek i psujące się raptownie zdrowie.

— Czasami, moja droga Anusiu, chwila znaczy więcej od całego życia.

Anusia ceniła złote myśli. Nie lekceważyła jednak własnego doświadczenia. Pytała tonem pierwszej naiwnej:

— A bo to, proszę pani, prawda?

— Prawda.

Pani Kaszyrin poważnie pochylała głowę. Anusia, coś sobie przypomniawszy, składała ręce jak do modlitwy.

Przyszłość, razem z mieszkaniem, należała do Anusi. Starsza pani żyła zaś przeszłością i to przeszłością bardzo odległą. Pani Kaszyrin kończyła Instytut Aleksandryjski (albo jakiś inny) i do czasów instytuckich powracała parę razy dziennie. Przypominała, jakby to wszystko działo się naprawdę wczoraj i jeszcze trwało w pamięci słuchaczy. A więc: bardzo elegancki, drobny i prędki krok, jakim poruszały się „instytutki”, galowe suknie z odsłoniętymi ramionami i ceremoniał towarzyszący wizytacjom Instytutu przez członków rodziny cesarskiej...

Na zwiędłej twarzy pojawiał się rumieniec. Zmieniał się głos. Oczy odzyskiwały blask i barwę. Pani Kaszyrin poddawała się cudownemu złudzeniu, że znowu jest młodziutką panną, uczennicą Instytutu. Kiedy przyjechał Wielki Książę, panna Kaszyrin była w ostatniej klasie.

— Przyjechał i tylko na mnie zwrócił uwagę! Jak w baśni!

Pani Kaszyrin promieniała szczęściem sprzed czterdziestu lat. Musiało coś być w pannie, że z miejsca wpadła w oko i przykuła uwagę członka rodziny

cesarskiej. Jak długo trwała chwila wielkoksiążęca? Pani Kaszyrin szczegóły pozostawiała domyślności słuchaczy.

Skończywszy Instytut, panna Kaszyrin poczuła się fatalnie. Życie straciło nagle urok. Poza Instytutem nie miało w ogóle sensu. Kaszyrin poczyniła odpowiednie starania i wkrótce otrzymała nominację na „damę klasową" Instytutu. Może liczyła, że przygoda się powtórzy? Może kierowała się sentymentem do miejsca, gdzie „się to wszystko zaczęło"? Może powodowana instynktem wybrała po prostu najwłaściwsze środowisko? Cóż wart znakomity cyklista w środowisku ludzi nie interesujących się pedałowaniem? W Instytucie o Wielkim Księciu i Kaszyrin opowiadano coraz bujniejsze historie. „Kłasnaja dama" łowiła szepty i spojrzenia nowych „instytutek". Słyszała wokół siebie: „To ta Kaszyrin, która... z którą... której...". Była szczęśliwa. Trzymała się więc Instytutu aż do generalnej klapy kramu z carami i wielkimi książętami.

Była dama klasowa zachowała jak najlepsze wspomnienia o dawnych czasach. Bolszewików krytykowała z umiarem, nie zapominając ani na chwilę o dobrych manierach. Wypadki rosyjskie wprawiły panią Kaszyrin w bezgraniczne zdumienie. Czy warto burzyć cały gmach tylko dlatego, że w suterenach popsuła się kanalizacja? Pani Kaszyrin szczerze współczuła młodym panienkom, którym przewrót odebrał szansę przeżycia romantycznej przygody z prawdziwym wielkim księciem.

— Dopóki w Rosji utrzymuje się obecny stan rzeczy... — mówiła pani Kaszyrin, lecz nie dopowiadała myśli do końca. Dawny stan rzeczy nie był znów aż tak odległy, żeby wszystko zapomnieć. Pamiętano jeszcze kozackie galopady po ulicach Warszawy i przyjezdnych elegantów w cholewach à la harmoszka. Cytadela i prawosławna kupa na Placu Saskim przypominały o carskich apetytach. To car wymyślił: „Dogłupić Polaków do poziomu Rosji". Była dama klasowa z pewnością była niewinna, a jednak, mówiąc o przeszłości, odczuwała skrępowanie. Rozumiała, że najlepszy budyń z kremem i z wanilią nic tu nie pomoże. Nie lazła w kaloszach w polską przeszłość. Poprzestawała na westchnieniach. „Dzisiejsza młodzież przeżywa coś w rodzaju wygnania z raju. Świetne ramy porąbano na opał. Życie stało się szare i ubogie. Ani wielkich mundurów, ani strojnych toalet, ani oszałamiających wnętrz... Pamięta pani kawalergardów? Bardzo mi ich szkoda."

W tym momencie odzywała się katarynka wygrywająca na podwórzu starego, sentymentalnego walczyka. Pani Kaszyrin, posłuchawszy chwilę melodii, uśmiechała się smutnie.

— Czyżby zostało tylko tyle?... Przeleciało przez palce, poleciało jak przez dziurawe sito. I nikt nie bronił! Wśród przyjaciół psy zająca zjadły...

Anusia wtrącała uwagę, że wszystkiemu winien paskudny Rasputin. Gdyby nie te bezeceństwa, na jakie pozwalała sobie carowa, może Pan Bóg zaczekałby jeszcze sto lat.

Kaszyrin powstrzymywała Anusię łagodnym ruchem ręki. Prosiła, żeby nie obarczać biednej Aleksandry Teodorówny grzechami Katarzyny Drugiej.

— Jak to się mogło stać?

Zdawało się pani Kaszyrin, że sekret umożliwiający zrozumienie „wypadków rosyjskich" przywieźliśmy z Kijowa w koszu od bielizny. Opowiadała więc mama całą historię po kolei. Ciągle trzeba było coś powtarzać. Dama klasowa naprawdę nic nie rozumiała.

— Przecież samych oficerów było w Rosji siedemset tysięcy!

Po tym okrzyku zaczyna się najciekawsze. Do pokoju na Mokotowskiej z łoskotem i hukiem wtaczają się eszelony pełne wojska, pociągi pancerne i eszelon Misji Polskiego Czerwonego Krzyża. Pani Kaszyrin szukała „sekretu". Nas interesowały losy polskiego eszelonu.

Po wycofaniu się z Kijowa wagony polskie utknęły na pięć dni w Fastowie. Na sąsiednim torze stał eszelon Osetyńców. Słychać głosy. Żołnierze mówią o Kijowie.

— Mówili nam: Żydzi rżną Ruskich. Myśleliśmy: biedni Rosjanie. Żydów dużo, Rosjan mało. Aż tu przychodzimy i widzimy: Żydów mało, Rosjan dużo.

Po dłuższym namyśle odzywa się inny głos:

— Rosjanie tchórze.

Nadbiega oficer. Protestuje krzykliwie, z pasją. Żołnierz odpowiada z kamiennym spokojem:

— Cicho, ty, oficerze. Pójdzie Osetyniec, przyjdzie bolszewik. Źle będzie z tobą. Pilnuj swego cukru...

Oficer wykręca się na pięcie, odchodzi. Wkrótce potem Osetyńcy ładują się do wagonów. Eszelon rusza w drogę. Od strony Koziatyna wiatr niesie ostrą strzelaninę. W pobliże stacji zajeżdża lekka bateria i kieruje lufy na Koziatyn.

Wagony polskie doczepiano do pociągu, którym dowodził młody kornet. Oficerowi towarzyszy przystojna dama w czerkieskim stroju z rewolwerem za pasem. Piękna brunetka na krok nie odstępuje korneta. Cichym głosem wydaje co chwila polecenia. Za pośrednictwem korneta komenderuje eszelonem i oficerską sotnią.

Pociąg wlecze się w kierunku Białej Cerkwi. W polskich wagonach kilka osób zapada na tyfus plamisty. Coraz trudniej o wodę. Pompy stacyjne zniszczone, zbiorniki puste lub zapaskudzone. Maszynista sprzedaje zaoliwiony wrzątek z parowozu za spirytus i słoninę. Zapasami Czerwonego Krzyża interesuje się również towarzyszka komendanta pociągu. Kornet odwiedza polskie wagony i pod pretekstem „choroby żony" usiłuje wyłudzić parę butelek lub kilka funtów tłuszczu. Dla stworzenia odpowiedniej atmosfery opowiada:

— Bolszewicy zajęli Kijów, Charków, Połtawę i Hrebionkę.

Ponieważ nikt z członków Misji nie sięga po alkohol ani po słoninę, oficer dodaje:

— Stosunki z Polską Misją przy rządzie Denikina są bardzo naprężone.

A gdy i to nie odnosi skutku, kornet ucieka się do argumentu ciężkiego kalibru:

— Misja przy Denikinie została wymordowana przez oficerów oburzonych antyrosyjskimi uczuciami Polaków!

Ale i ta wiadomość chybia celu. Kornet salutuje i wynosi się z wagonu dotknięty do żywego. W takim nastroju eszelon wjeżdża na stację w Białej Cerkwi. Wokół zupełna ciemność. Postój przedłuża się, znów jakieś kłopoty z parowozem. Z mroku wysuwają się przygarbione postacie. Chłopi. Rozpoznawszy Polaków wdają się w rozmowy. Są zastanawiająco zgodni w ocenie Armii Ochotniczej.

— *Taci samy złodije... Taj szoż teper bude?*

Tego nikt nie wie. Późną nocą lokomotywa budzi się ze snu. Nagłe szarpnię-

cie i eszelon toczy się dalej, na Odessę, z prędkością dwudziestu wiorst na dobę...

Przed stacją Woroncowo-Horodyszcze lokomotywa gwiżdże ostrzegawczo. Pociąg zwalnia, patrol „dobrowolców" rusza w kierunku zabudowań. W chwilę później wyładowuje się cała sotnia. Podobno stacja i wieś zajęte przez „bandy". „Dobrowolcy" rozłażą się w tyralierę. Eszelon dotacza się wolniutko pod semafor i czeka. „Dobrowolcy" zaginają skrzydła tyraliery, otaczają stację i pobliskie budynki. Na peronie widać gęsty, nieruchomy tłum. Zobaczywszy „dobrowolców" tłum rzuca się do ucieczki. Gdzieś poza stacją wybucha chaotyczna pukanina. „Dobrowolcy" walą z karabinów Panu Bogu w okna. Strzelanina urywa się nagle. Koniec „potyczki", zwycięska sotnia postukując kolbami gromadzi się na torach. Wśród żołnierzy wymizerowany chłop z workiem na plecach. Co w worku? Chłop zgrabiałymi palcami rozsupłuje sznurek. Niedobrze, worek pełen telefonicznego kabla.

— Skąd kabel? Po co kabel? Skąd kabel?

Sytuacja wymaga odpowiedzi prędkich, przekonywających. Chłop tłumaczy się rozwlekle, więc dwaj oficerowie biorą go pod ręce i odprowadzają „na bok" za róg budynku. Tymczasem sotnie formuje się do przeglądu. Kilku uczniów, trzech studentów, paru marynarzy i kawalerzystów, dwóch oficerów sztabu, czterech z gwardii, trzech zwykłych żołnierzy. Wszystkiego sześćdziesięciu ludzi. Wszyscy brudni, w załojonych szynelach, obojętni, senni.

Do sotni przemawia pułkownik. Opowiada o „bandach" we wsiach i po lasach, karci za bezładną strzelaninę wszczętą bez rozkazu. Nikt go nie słucha. Pułkownik ucina przemowę, macha ręką. „Dobrowolcy" siąkając w rękaw człapią do swego wagonu. W kilka minut później tych samych ludzi ogarnia podniecenie. Wyskakują z wagonu i biegną co sił w nogach na koniec pociągu. W jednym z wagonów przeznaczonych dla Odessy zwąchali cenny ładunek: cukier z cukrowni Steblowskiej! Nikt się nie ociąga, nikogo nie trzeba popędzać. Momentalnie wyłamano drzwi i rozpoczęto przeładunek cukru do wagonów zajętych przez sotnię. Wszyscy widzą, lecz nikt nie myśli „armii" przeszkadzać. Dziwnym trafem, komendant eszelonu ma coś pilnego do załatwienia w drugim końcu pociągu, a krewki pułkownik zaszył się w kąt i nosa nie wysuwa z wagonu. Wiadomość o cukrze roznosi się prędko po okolicznych domach. Na peronie znowu gromadzi się tłum. Chłopi interesują się cukrem, wypytują o cenę. Zaczynają się ostrożne targi.

Cena już ustalona. Osiemset rubli za pud, ani rubla mniej. „Dobrowolcy" sprzedają każdemu. Pytają tylko o pieniądze... Powyłazili z „tiepłuszek" Rosjanie. Patrzą, kalkulują, sięgają po ruble.

— Na cukrze nikt nie stracił. Waluta tak pewna, jak spirytus...

Kto nie ma pieniędzy, wysiada również, żeby choć popatrzeć, jak inni przesypują cukier do swoich pakunków. Na starego chłopa, który usiadł na szynach, nikt początkowo nie zwracał uwagi. Sądzono, że chce wygodnie nacieszyć się widokiem cukru. Chłop nagle zgarbił się, kiwnął się raz i drugi, potem runął na twarz. Nad leżącym pochylili się współtowarzysze podróży. Nadbiegł ktoś z Polaków.

— Co się stało?

— *A szczoż? Dochodyt' taj hodi...*

Zdziwieni współczuciem okazanym obcemu, dodają z westchnieniem:

— *Szcze dobre, szo tak wmer, a zob szcze chto zarizaw...*

Gwizd parowozu przerywa rozmowę. Polak wraca do polskich wagonów, chłopi gramolą się do „tiepłuszki". Jeszcze kilka gwizdów, łoskot buforów, jakieś zgrzyty i piskliwe zawodzenie nie smarowanych od dawna osi. Eszelon jedzie dalej, odprowadzany posępnym spojrzeniem ludzi pozostających na miejscu.

Święta Bożego Narodzenia dopędzają eszelon przed stacją Wiska. O zmierzchu zjawia się komendant pociągu i prosi Polaków na herbatę. Zaproszenia nie należy traktować dosłownie. Podpity oficer przymawia się znów o parę butelek wina i „trochę czekolady"... Następnego dnia eszelon dobija do Wiski. Kilka nowych wypadków tyfusu. Normalne kłopoty z wodą. Na przestrzeni paruset kilometrów działa zaledwie kilka pomp stacyjnych. Polacy rozpytują o świeże produkty. Kolejarze odradzają wyprawę po żywność. „W pobliskich wioskach — mówią — jedni leżą powaleni tyfusem, a drudzy, zdrowi, z karabinem w ręku czekają przy trakcie. U rabowanych i u rabujących — tylko czarny chleb... Nie ma po co chodzić. Po kulę chyba..." Z Wiski pociąg kieruje się na Birżulę. Ostatnie dni roku przynoszą sensacyjne wiadomości: w Warszawie zmiana gabinetu. Premierem został Skulski. Podobno zawarto jakieś porozumienie z Denikinem.

— Polacy idą na Homel.

— Polacy zajęli Żmerynkę.

— Polacy w Winnicy.

— Polacy podchodzą pod Koziatyn.

„Dobrowolcy" zacierają ręce. Polacy z eszelonu zachowują się bardziej powściągliwie... Spółka z Denikinem śmierdzi kiepskim interesem. Sytuacja dyktuje nową marszrutę do Polski: Birzula — Wapniarka — Żmerynka — Wołoczyska. Ale w Birzule nie ma lokomotyw, nie ma opału dla lokomotyw i nie ma maszynistów. Od kilku dni wszyscy maszyniści chorują... Pomocnik zawiadowcy wzdycha raz za razem. Wreszcie mówi znaczącym tonem:

— Warto z maszynistami pogadać. Wiem, gdzie ich szukać...

Wskazanie drogi też kosztuje. Pomocnik zawiadowcy prowadzi do małego domku daleko od stacji. Przy stole kilkunastu maszynistów intensywnie kuruje się samogonem. Przewodnik dokładnie przedstawia sprawę, potem pyta:

— No, chłopcy, kto chce jechać? No, jak tam, chłopcy, z wami?

Maszyniści uważnie lustrują mundury Czerwonego Krzyża, wzdychają i zmrużywszy oczy coś sobie kalkulują w milczeniu. Kilka zdań zamienionych półgłosem i znowu cisza pełna głębokich westchnień. Daleka droga to nie kieliszek wódki, trudno się zdecydować bez namysłu. Wreszcie pada rzeczowe pytanie:

— A spirytus panowie macie?

Któż by bez spirytusu zaczynał poważną rozmowę? Jest spirytus, jest. Co ważniejsze, jest w odpowiedniej ilości i odpowiedniej mocy.

— A słonina?

— Słonina pierwszorzędna — wtrąca pomocnik zawiadowcy.

— Słonina jest... — powtarza z powagą maszynista. — No, to dacie mi trochę pieniędzy. Ot, tam, jakieś czterdzieści tysięcy, to i pojadę... — Potem, zwracając się do siedzących za stołem: — Cóż robić? Pieniędzy nie ma, produktów nie ma, żona uciekła... Chyba pojadę, chłopcy, czy co?

— Ano jedź, czemu nie? — odpowiadają maszyniści obojętnie.

Po godzinie jest lokomotywa gotowa do dalekiej drogi, zaopatrzona w wodę i spory zapas drewna. Niestety, lokomotywa nie może się dostać do pociągu.

— Zapomnieliśmy pomówić z człowiekiem, który miał przeprowadzić lokomotywę przez zwrotnice — zawołał pomocnik zawiadowcy.

Po krótkiej rozmowie ze „specjalistą" trudności zostały usunięte. Lokomotywa dobiła do pociągu, a maszynista, sprawdziwszy wartość spirytusu i słoniny, ogłosił publicznie, że właściwie też czuje się Polakiem. Obiecał solennie, że doprowadzi eszelon „do samej Warszawy". Po tych zapewnieniach ruszono w drogę. Nad ranem eszelon wjechał na stację w Wapniarce. Gospodarowali tu komendanci „białych" eszelonów i przy pomocy rodzimych sposobów usiłowali przyśpieszyć jazdę do Odessy. Zawiadowca stacji otrzymał dwadzieścia pięć nahajów za „sabotaż". Komuś wybito zęby kolbą nagana. Komuś innemu „dobrowolcy" na wszelki wypadek „skuli mordę". Nastrój na stacji fatalny. Kolejarze narzekają w bezsilnej złości:

— Gorsi od najgorszych... Straszą nas cholerą i tyfusem, a sami jak dżuma. Sobacza dżuma ta cała Ochotnicza Armia...

Od Żmerynki napływają złe, niepokojące wieści. Podobno miasto i stacja zajęte przez jakieś „bandy". Mimo wszystko eszelon wyruszył w kierunku Żmerynki. Trzydziestego wieczorem dojechał do Rachen Leśnych. Jeszcze pociąg nie zdążył się zatrzymać, gdy do wagonu wskoczyło dwóch oficerów denikinowskich. Podnieceni alkoholem i niewyraźną sytuacją w rejonie Żmerynki, machają rękami i gadają jeden przez drugiego:

— Żmerynka zajęta przez bandy Szepela! Dalej jechać niesposób, musicie razem z nami wracać na Odessę!

Wiadomo, o co chodzi! Członkowie Misji biegną do lokomotywy: na brankardzie kilkunastu zaspanych denikinowców. Potraktowani głośno i zdecydowanie, złażą bez słowa sprzeciwu. Siąkając w rękawy rozpełzają się po stacyjnych zakamarkach. Na lokomotywę ładuje się polska „eskorta" uzbrojona w pozbierane po drodze karabiny.

Zaczyna się telefonowanie na wszystkie strony.

Odessa potwierdza wiadomość o zajęciu Żmerynki. Denikinowski sztab „odcinka" stwierdza kategorycznie, że jechać dalej nie można. Kto zajął Żmerynkę, co się dzieje na szlaku — o tym nikt nie ma zielonego pojęcia. Wobec tego Polacy próbują połączyć się ze stacją w Żmerynce. Okazuje się, że telefon działa. W słuchawce odzywa się męski głos, który przedstawia się jako Koźlicki, porucznik wojsk „hałyckich" i komendant stacji.

— Za godzinę prosimy... Wcześniej nie można, bo tory zajęte.

Uprzejme zaproszenie wywołuje zrozumiałą nieufność. Coś tam jest nie w porządku. Jechać do Żmerynki, czy wracać na Odessę? Zanim powzięto decyzję, od strony Żmerynki nadjechał eszelon denikinowski. „Dobrowolcy" klną i sobaczą. W przerwach opowiadają:

— Podczas planowej ewakuacji „hałyczanie" odprzodkowali kilka dział i walnęli po torach stacyjnych. Powstała panika, z której skorzystał Szepel. Uderzył na Żmerynkę i zajął stację. Teraz rabują wspólnie. W Żmerynce krzyk i strzelanina. Ludzie w koszulach uciekają na wieś.

—A więc z linii Żmerynka — Płoskirów — Wołoczyska trzeba zrezygnować. Eszelon zawraca na Odessę. Może się uda dotrzeć do Tyraspola?... Po

trzydziestu kilometrach drogi następuje katastrofa. Eszelon wjeżdża na stację Żurawlenka i zatrzymuje się tuż obok transportu „hałyczan". Komendant transportu, przystojny oficer w żółtych butach z ostrogami i damskich karakułach narzuconych na ramiona, prosi szefa Polskiej Misji o chwilę rozmowy.

— Stoimy cztery dni. Mam chorych i rannych. Nie mogę doprosić się lokomotywy. Panowie muszą zrozumieć moją sytuację...

W trakcie rozmowy od strony lokomotywy rozlegają się krzyki i przekleństwa. Komendant „hałyczan" uśmiecha się drwiąco.

— Mam ośmiuset ludzi i dwanaście kulomiotów.

Eszelon polski liczy około dwustu ludzi, w tym ogromną większość stanowią dzieci, kobiety, starcy i chorzy na tyfus. Kilkanaście zdezelowanych karabinów reprezentuje „siłę ogniową" strony polskiej. Zwycięstwo „hałyczan" nie ulega kwestii. Lokomotywa zostawia polski skład i po kilku manewrach „bierze na plecy" transport ukraiński.

Ostatnia nadzieja w telefonie. Szef Misji łączy się z dowództwem Armii Ochotniczej. Przedstawiciel sztabu rozpływa się w grzecznościach i sypie uroczystymi zapewnieniami:

— Omyłka, nieporozumienie. Parowóz zostanie natychmiast zwrócony. Zaraz wyjaśnimy sprawę. Szczęśliwej drogi.

W pięć minut później telefonuje do Odessy komendant w damskich karakułach. Dowództwo na wszystko się zgadza. „Odessa-mama nikomu nie odmawia!" Transport „hałyczan" opuszcza Żurawlenkę. Ukraińcy żegnają Polaków śmiechem i drwinami: „Przyjechali własnym parowozem i zostali jak durnie bez lokomotywy!" Lokomotywa irytuje się, szarpie, raptownie przystaje, wreszcie poddaje się argumentom uzbrojonych „mołojców" i rusza potulnie w kierunku Odessy.

Nadciąga wieczór. W opustoszałych budynkach stacyjnych ani kolejarzy, ani żywej duszy. Pustka, cisza. W polskich wagonach, przy rozpalonych piecykach ludzie z trudnością powstrzymują łzy. Wszystko wydaje się stracone. Złe wróżby na Nowy Rok, bo to się dzieje w wieczór Sylwestrowy.

Gdy mrok gęstnieje, z lasków przylegających do torów wynurzają się pojedyncze postacie. Z początku trzymają się z daleka. Potem podchodzą bliżej, śmielej i coraz liczniej. Wokół unieruchomionych wagonów gromadzi się tłum milczący, apatyczny, o powolnych ruchach. Tłum zaopatrzony w puste worki Nie słychać rozmów ani nawoływań. Ludzie z workami wchodzą na stopnie wagonów i zaglądają do środka.

Pytają o sól i naftę. Interesują się wymianą pieniędzy. Stłumionym głosem, prawie szeptem pytają, na jaką sumę można liczyć w każdym wagonie. Zmarzniętym wzrokiem wpatrują się w piecyki. Chłoną ciepło, myszkują oczami wśród tobołów i pakunków. Zza lasu, z ukrytych w ciemności chat i domów nadchodzą coraz nowi. Gęsty tłum otacza wagony ze wszystkich stron. Za chwilę północ, Nowy Rok.

Tuż przed północą od strony Wapniarki nadlatuje przeraźliwy ryk syreny. Buczenie przybliża się z prędkością dobrego ekspresu, z łoskotem kół, dudnieniem szyn. Rozpędzony parowóz roztrąca tłum, uderza z fantazją w bufory i z przenikliwym zawodzeniem syreny wyciąga wagony na pusty szlak odeski.

— Teraz możemy złożyć sobie życzenia noworoczne.

Ludzie śmieją się, płaczą. Ścierają z twarzy śmiertelny pot i strach.

Na tle śniegu widać przygarbione postacie sunące wolno ku ciemnej plamie lasu. „Puste worki" wracają tym samym apatycznym, znużonym krokiem do lodowatych izb, wyziębłych pieców i pustych misek. Korowód zawiedzionych ludzi roztapia się w mroku, ginie z oczu za snopem pomarańczowych iskier. Maszynista zbiera owoce cnoty. Rozgrzany spirytusem, nie żałuje pary. Opowiada, że uciekł „świńskim mordom" (maszyniści nie lubią poszturchiwania kolbą...) w Wapniarce. Zbyt pewni siebie „hałyczanie" rozleźli się za samogonem. Wtedy maszynista „skoczył" pod pompę, spod pompy „przeskoczył" na drugi tor i pełną parą pognał z powrotem. Póki obowiązuje umowa „spirytus, słonina i trochę pieniędzy", maszynista gotów jechać do Polski choćby najdłuższą drogą.

— Nie udało się przez Żmerynkę, wrócimy przez Odessę! — oświadcza z fantazją i otwiera następną butelkę „na szczęście, na zdrowie, za powrót".

Z południa Rosji dwie drogi prowadzą do Polski: albo przez Odessę morzem, albo z Tyraspola przez Dniestr do Bender. Ledwie eszelon minął Wapniarkę, wiadomo już z całą pewnością: porty rumuńskie nie przyjmują statków wychodzących z portów rosyjskich. Dniestr obsadzony. Drogi z Tyraspola do Bender i z Owidiopola do Akermanu zamknięte dla wszystkich uchodźców ze wschodu. Przez kordon graniczny można przedostać się tylko z polskim paszportem. O polski paszport zaczyna się walka przy pomocy „dokumentów" i setek tysięcy rubli. Powstają „polskie komitety" i „polskie konsulaty" wystawiające sążniste dokumenty, ostemplowane cudacznym „Białym Orłem". Wokół prawdziwego konsulatu w Odessie tłum stoi dzień i noc. Uchodźcy z Ukrainy, Kaukazu i Południa kołaczą o prawdziwe polskie paszporty. Sytuacja sprzyja pośrednikom. Na odeskim bruku rodzi się nowy typ „mecenasa", który przy pomocy stosunków i znajomości może „przyśpieszyć" uzyskanie paszportu. Później, kiedy nadeszła wiadomość o wzięciu Rostowa nad Donem, paszporty skoczyły nagle w górę. Po prostu nie było na nie ceny! Bolszewicy rozerwali front i siły denikinowskie na Ukrainie odcięli od głównych sił na Kubaniu.

Eszelon polski dopłynął do Odessy razem z jedną z ostatnich fal denikinowskich. Pociągi pełne rannych rzuconych w drogę bez leków i opieki, pociągi z cukrem, pociągi ze spirytusem, eszelony oficerskie objuczone zrabowanymi rzeczami, pociągi wiozące rodziny zmarłych na tyfus oficerów — to wszystko szukało ratunku na brzegu Morza Czarnego. Ale w Odessie nie było węgla i nie było statków. Nadzieja ewakuacji drogą morską rozwiała się jak wiele innych nadziei, którymi ciągle żyli „biali".

Piątego stycznia 1920 roku eszelon wjechał do Odessy. W mieście tyfus, brak opału, rabunki o każdej porze dnia i nocy. Rumuni zacięli się i nie wpuścili nikogo w ciągu całego stycznia. A do Odessy ciągną coraz to nowe eszelony, zjeżdżają zatłoczone pociągi ze wszystkich stron. Odessa trzeszczy. Podobno ma się bronić. Za falą denikinowców i uciekinierów idą forpoczty Czerwonej Armii.

„Biali" piekłą się na Koalicję. „Przysyłają nam płaszcze i buty. Wielka sztuka! Niech przyjdą sami i razem z nami, ramię w ramię staną do szeregów." Angielskie buty prosto z magazynów wędrują na bazary. Front „ochotniczy" chodzi boso lub w butach ściągniętych z chłopa... — przypominają lu-

dzie zorientowani w zyskach denikinowskich kwatermistrzów. Denikinowcy sypią pretensjami na lewo i na prawo. „Dlaczego Polacy nie pomagają Rosjanom? Dlaczego wojska polskie nie uderzają pod Korosteniem? Dlaczego Kijów jeszcze nie zajęty?". Proponują sformowanie mieszanych oddziałów „strzelców rosyjsko-polskich" pod komendą „białych" oficerów. „Nasza sprawa ginie. Kto nam teraz rękę poda, tego nie zapomnimy. A kto nas opuści... No, tego zapamiętamy sobie do końca życia..."

Dni Odessy już policzone. O bolszewikach coraz głośniej. Podobno wystarczy wyjść na przedmieście, żeby zobaczyć na horyzoncie podjazdy czerwonej kawalerii. „Odessa będzie broniona" — powtarzają denikinowskie władze. Generał „armii ochotniczej", dawny oficer gwardii i człowiek cieszący się opinią tęgiego umysłu, sceptycznie ocenia przygotowania obronne. „Po co walczyć przeciwko zjawiskom nieuniknionym? Trzeba przyśpieszać to, co nieuniknione. Powstrzymywanie choroby zje ostatek sił. Nam nie pomogą ani transporty szyneli, ani całe korpusy indyjskie lub kanadyjskie..." Następnego dnia mianowano generała szefem sztabu obrony Odessy.

Przewlekłe rokowania z Rumunami doprowadziły wreszcie do porozumienia. Rząd bukareszteński zgodził się otworzyć granicę. Sto osób dziennie może przejść na drugi brzeg. Z chwilą nadejścia bolszewików granica zostanie ponownie zamknięta. Rumuni pragną uniknąć konfliktu z „nową siłą, która wyrosła na terytorium Rosji".

Eszelon Czerwonego Krzyża ma opuścić Odessę czwartego lutego. Na stacji „Zastawa" połączy się z eszelonem konsularnym i ruszy dalej, na Tyraspol.

Kolejarze nie wytrzymali nerwowo i wyprawili polskie wagony o parę godzin wcześniej. Członkowie Misji, wróciwszy z odprawy na dworzec, zastali tory puste. Trzeba brać konie i gnać dorożką do położonej o kilkanaście wiorst „Zastawy". Ciemnieje. Na ulicach już postukują karabiny. Słychać wybuchy granatów. „Znów gdzieś rabują, prawdopodobnie." Nikt się nie dziwi, nikt nie śpieszy z pomocą. Dorożkarz zacina konia i tuż za dworcem towarowym wjeżdża między rozrzuconych w poprzek ulicy tyralierów. Uzbrojone postacie coś krzyczą. Dorożka leci cwałem, turkot kół zagłusza krzyki i pojedyncze strzały. Widać już przeciwników tyralierów. Pod ścianami drewnianych ruder przebiegają skulone sylwetki. Znowu krzyki: „Stój, stój!", znów porcja karabinowych strzałów.

— Zbieraj nogi, widzisz, co się dzieje!... — woła dorożkarz. Koń jakby zrozumiał.

Jeszcze chwila i potyczka uliczna zostaje daleko w tyle. Po strzelaninie cisza huczy w uszach. Po obu stronach ruiny domów zniszczonych wybuchem prochowni w roku 1918. W pół godziny później dorożka zajeżdża na stację „Zastawa". Są wagony! Dorożkarz zgarnia zapłatę, przeciera konia i ku zdumieniu Polaków zawraca spokojnym kłusikiem, choć daleką strzelaninę słychać wciąż wyraźnie.

— Postrzelają i przestaną...

Nad ranem przybywa eszelon konsularny z polską eskortą wyposażoną w kulomioty. Nastrój poprawia się momentalnie. Pociąg rusza w drogę i po całodziennej jeździe zatrzymuje się w Rozdzielnej. Rano, następny postój w Kuczurganie. Potem już tylko kilka godzin i — Tyraspol. W Tyraspolu pa-

nika. „Bolszewicy blisko! Trzeba się śpieszyć, Rumuni lada dzień mogą zamknąć granicę!”

Od tygodnia Tyraspol stał się ośrodkiem dla resztek armii denikinowskiej operującej na Ukrainie prawobrzeżnej. Po zajęciu Rostowa Armia Ochotnicza rzuciła się do ucieczki wypróbowaną już w kwietniu 1919 roku drogą na Rumunię. Z północnego wschodu ściągnęła do Tyraspola grupa Bredowa, z południa grupa Szylinga. Dzień i noc trwa przemarsz „białych” śpieszących nad Dniestr. Sunie nieprzerwany sznur sań, powozów i chłopskich fur. Na stosach kołder, poduszek i tobołów jadą kobiety okutane w chusty. Wraz z taborami, grupami po kilku lub po kilkunastu idą oficerowie piechoty. Ani jednego oddziału maszerującego zwartym szykiem. Żadnej komendy. Nie widać również dowódców.

W tym samym czasie na stację tyraspolską wjeżdżają pociągi pancerne i zajmują stanowiska na torach łączących miasto z mostem na Dniestrze. Nieco później przybywają pociągi sztabowe, eszelony artylerii, piechoty i znowu pociągi pancerne.

Obydwa tory na przestrzeni dziesięciu wiorst zapchane pociągami z wojskiem. Czternaście pociągów pancernych zajęło stanowiska między Tyraspolem i Dniestrem!

Denikinowska fala przepływa wciąż przez miasto. Mieszkańcy Tyraspola na długo zapamiętali ostatnie dni stycznia i pierwsze dni lutego 1920... Denikinowcy uważali Żydów za sprawców wszystkich klęsk i nieszczęść, a ponieważ ludność Tyraspola składała się prawie wyłącznie z Żydów, więc każdy postój „wojsk” kończył się rabunkiem, strzelaniną i krzykiem młodych kobiet, od których „dobrowolcy” ściągali świadczenia w naturze.

O bolszewikach brak było pewnych wiadomości.

— Idą, są już blisko, bo dziś „dobrowolcy” cztery razy bili Żydów, a wczoraj tylko dwa razy gromili.

Dziesiątego lutego w Wielkich Parkanach, po stronie rosyjskiej nad Dniestrem, odbył się wystawny obiad z udziałem „białej” generalicji, oficerów rumuńskich z Bender i prefekta najbliższego okręgu Besarabii. Mimo dobrego wina rozmowa kulała. Przyjęcie zalatywało stypą. Wprawdzie generał Bredow mówił z pasją o „wspólnym niebezpieczeństwie” i wzywał „wszystkie kulturalne narody”, aby się jednoczyły do walki z bolszewizmem, ale Rumuni milczeli. Pod koniec obiadu jeden z oficerów wyszedł z sali i tuż za progiem palnął sobie w łeb „na znak protestu”. Posypały się wyrazy współczucia. „Dobrowolcy” mieli gdzieś rumuńskie kondolencje. Szło o podniesienie szlabanu, o zdjęcie posterunków z Dniestru!

Wieczorem następnego dnia eskorta eszelonu konsularnego z rotmistrzem Makowieckim na czele zmyliła straże rumuńskie i przeszła Dniestr po lodzie, zostawiając uchodźców na opiece Czerwonego Krzyża. Już wcześniej kilku członków Misji ulokowało się w Benderach. Przyjmowali tam uchodźców i ekspediowali koleją do Polski. Słowem, mieli pełne ręce roboty. Na brzegu rosyjskim zostali chorzy, dzieci i kobiety, ludzie niezdolni o własnych siłach dojść nad Dniestr. Szef Misji wyprawiał wóz za wozem. Każdy odjeżdżał skwapliwie, żaden nie wracał do Tyraspola.

W tym stanie rzeczy doszło do rozmowy z generałem dowodzącym zgrupowanymi wokół Tyraspola wojskami:

— Wytrzymamy co najmniej dwa tygodnie — powiedział generał pewnym głosem. Potem, rozłożywszy mapę, wyliczył baterie, kulomioty, bagnety i pociągi pancerne.

Denikinowskie zapewnienia miały ustaloną markę. Należało ewakuację przyspieszyć. Dwunastego w południe do dyspozycji szefa Misji został tylko jeden wóz. Jeszcze kilkudziesięciu chorych czekało na transport z Tyraspola, gdy w miasteczku zaczęły dziać się dziwne rzeczy. Ulice nagle opustoszały. Kupcy z pośpiechem zamykali sklepy. Na rogu głównej ulicy stanęła grupka cywilów. Czekali na coś lub na kogoś. Stało się jasne, że lada moment coś nastąpi.

Trzech jeźdźców wpadło galopem. Przemknęli co koń wyskoczy i znikli za rogiem. Zanim zorientowano się, co to za jedni, wrócili cwałem. Pognali tam skąd się zjawili. Nim minął kwadrans, rozległ się stukot kopyt. Do Tyraspola wjeżdżała kawaleria.

Oddział, liczący pół szwadronu, jechał rojem. Konie szły drobnym kłusem, jeźdźcy trzymali karabinki oparte o siodło. Za półszwadronem sunęły sanie. W saniach kobiety z opaskami Czerwonego Krzyża. Za siostrami miłosierdzia jechały „zimowe taczanki", dwie pary sań wiozące po jednym kulomiocie. W chwilę później mieszkańcy Tyraspola usłyszeli nie znaną jeszcze pieśń:

My pojdiom za włast' Sowietow...

Dopiero teraz zauważono czerwone kokardy na czapkach i zwinięty sztandar czerwony na czele oddziału.

Kawaleria wjechała. Półszwadron rozsypał się na sekcje, sekcje kopnęły się galopem w ulice i w uliczki. Za jazdą szła piechota. Wszystkiego ze stu ludzi. Piechurzy, obdarci, brudni, obuci pożal się Boże, zamykali pochód. Próżno czekano na kulomioty i armaty. Nie doczekano się nikogo więcej (nieco później przygalopowali dwaj marynarze z Czarnomorskiej Floty, w skórzanych czarnych kurtkach, z naganami w ręku, z rozwianymi na wietrze wstążkami). To byli wszyscy!

Tyraspol struchlał. Liczono sekundy jak po błyskawicy. Jeszcze chwila i rykną denikinowskie baterie. Czternaście pociągów pancernych otworzy ogień ze wszystkich luf. Roztrajkoczą się kulomioty, rozstukają karabiny. Lawina żelaza spadnie na Tyraspol i zmiecie oddziałek Czerwonej Armii razem z mieszkańcami. Czekano na śmierć w okropnym huku.

Tymczasem bolszewicy szli luźną tyralierą ku stłoczonym na torach pociągom. Szli, szli, aż doszli.

Na stanowiskach ogniowych ani jednego kanoniera.

Pusto w wagonach eszelonu piechoty.

Nikogo w pociągach sztabowych.

Żywej duszy w najeżonych armatami pancerkach. Denikinowcy, rzuciwszy sprzęt i amunicję, uciekli na piechotę w kierunku północnym. Pół szwadronu z dwoma kulomiotami i sto bagnetów bez strzału rozpędziły całą „grupę terespolską". Tegoż dnia stanęły nad Dniestrem gęste placówki Czerwonej Armii. W Terespolu wiedziano już, że miasto zostało zajęte przez „brygadę Kotowskiego", że Kotowski ze sztabem zamieszkał w hotelu i że brygada składa się z dwóch pułków noszących numery 401 i 402.

Prószy śnieg, zawiewa tory i opuszczone pociągi pancerne, wypatroszone kufry i nadpalone papiery. Na Mokotowskiej również pada. Wiatr bawi się śniegiem, kręci, wierci i podrzuca. W pokoju cisza. Słyszę, jak chodzi wielki zegar w kuchni. Potem słyszę głos pani Kaszyrin:

— Kto raz uciekł, musi uciekać całe życie.

Anusia ma co do tego wątpliwości:

— A bo to prawda? Nasz „Tamboryn" trzy razy uciekał, a potem tak się przyzwyczaił, że nawet za suką nie chodził do innego kwartału.

— Bardzo chciałbym poznać „Tamboryna"... — wtrącam przymilnie.

Anusia wzdycha.

— Nie ma już naszego „Tamboryna". Po ogrodzie niebieskim pewno teraz biega.

Czy pies może pójść do nieba? Dobry pies dostanie się tam prędzej od złego człowieka. Gdzieżby się podziały zwierzęta z szopki betlejemskiej? Anusia wykręca się sianem. Mówi, że co innego niebo, a co innego ogród niebieski. A w ogóle, jak człowiek dobrze myśli, to w słowach nie ma grzechu.

Nie zobaczę „Tamboryna". Zginął przed moim urodzeniem. Pijany oficer zastrzelił psa na samym początku wojny.

— Myśli taki jeden, że po to mu nogi wyrosły z tyłka, żeby miał czym zwierzę kopnąć!

Anusia ma rację. Psów nie wolno kopać. Psa karmi się i daje mu się pić. Z psem trzeba rozmawiać, żeby nie rósł na głupiego. Żal mi „Tamboryna". W niespokojne czasy pies powinien siedzieć w domu.

Za oknem coraz dziwniej.

— Mama, śnieg pada z dołu do góry!

Pani Kaszyrin zerwała się z fotela.

— Kompot!... Na śmierć zapomniałam. Zrobię mało słodki i dużo dam skórki cytrynowej.

Anusia powiedziała, że „w razie czego" każdej chwili gotowa skoczyć do apteki. Pani Kaszyrin przystanęła w progu.

— Anusiu, w taki śnieg?

— A co mi tam śnieg, proszę pani? Zębów nie szczerzę. Nigdzie mi nie nasypie.

Pani Kaszyrin wróciła do pokoju i pocałowała Anusię w prawe ucho.

— Serce, ty moje serce!...

Już wiem, że po lekarstwa skacze się do apteki Michelisa na Mokotowską pod czterdziesty trzeci. Mam obiecane, że jak wydobrzeję, to pójdę z Anusią obejrzeć wszystko na własne oczy. Wokół tyle sklepów, że wprost zapamiętać trudno. Najpierw załatwimy sprawunek w mydlarni Oligórskiego pod numerem szesnastym. Mydlarnia wspaniale pachnie naftą, kitem, talkiem i gumą. Nikomu palić nie wolno. Może być wybuch, a wtedy... O dwa domy dalej firma „Dziecko" sprzedaje gotowe ubrania dla dzieci. Na rogu Koszykowej popatrzymy (ale krótko) na wystawę sklepu „Antoinette" z damskimi kapeluszami. Od razu powiedziałem Anusi: „Nie jestem baba. Nie będę oglądał". Anusia mi na to: „Będziesz oglądał, będziesz. Jak przyjdzie czas". Anusia jest kochana, ale nie za mądra. Po drugiej stronie ulicy, również na rogu, mieści się skład apteczny Hermanowskiego. Reklamuje on kakao holenderskie, oliwę nicejską, octy wyborowe, wody mineralne, naturalne i sztuczne, środki

opatrunkowe i wyroby gumowe, ale właściwie „można u Hermanowskiego dostać wszystko". Między Koszykową i Szopena pod nr 28 krawcy męscy Wagner i Zalewski mają renomowany zakład. A po stronie nieparzystej (nr 37) sklep z galanterią i norymberszczyzną prowadzi pani Malanowska. Jeszcze parę kroków i już cukiernia „Express" Złotkowskiego. Apteka w następnym domu.

Na półkach słoje, słoiki, metalowe emaliowane pudełka, porcelana i fajanse. Marmurowy kontuar i kasa z kryształową szybą. Proszki, pigułki, tabletki, mikstury i trucizny z trupią czaszką na etykiecie. Waga błyszcząca jak złoto. Na takiej wadze można zważyć pół włosa albo muszą kupkę.

I ja tego nie zobaczę. Tuż przed apteką Anusia, „żeby było prędzej", weźmie mnie na ręce i dopiero przy sklepie Putowskiej, pod szyldem „Owoce", postawi na ziemi.

Na nic płacze i lamenty. Uparła się Anusia, nie i nie.

— Dlaczego, dlaczego? Bo ja dostanę gorączki! Opowiedz!

— Dlatego, że w domu nad apteką mieszka niejaki Gumoczek.

Anusia wzdryga się, przysięga, że słowa nie piśnie więcej. Trzeba mocniej prosić. Zanim mama wróci do pokoju, muszę dowiedzieć się, co zrobił Gumoczek.

— Gumoczka miejsce w kryminale, a nie w porządnej kamienicy! A jeżeli Gumoczek, zamiast siedzieć, nie wiadomo z jakiej racji mieszka, to taki dom powinny dzieci omijać jak zarazę!

Po zrobieniu siusiu powiedziałem cicho:

— Anusiu, mów dalej.

— Nic nie słyszeliście w Kijowie? — Anusia unosi brwi i robi wielkie oczy.

Pociągam nosem.

— Nie słyszeliśmy. Mów już, ja bardzo proszę.

— Gumoczek, w pokojach umeblowanych na Koziej, pozbawił życia cztery osoby: bankiera Balansera, dwie młode kobiety oraz przyjezdnego przemysłowca z Pobuża, który wszedł do pokoju, żeby u jednej z pań uregulować zegarek. Wszyscy padli ofiarą Gumoczka. Rabował na Koziej, a teraz na Mokotowskiej ma skrytkę w ścianie za obrazem! Trzyma tam zagrabione złoto i pierścionki. I takie życie nazywa się życiem z „funduszów własnych"!

Dopóki nie urosnę, jestem skazany na omijanie domu z Gumoczkiem nad apteką. Od owocarni Putowskiej możemy pójść Kruczą wśród damskich kapeluszy do sklepu Krzyżanowskiego w domu nr 43. Pełno tam kolorowych piłek, wózków, koni na biegunach i małych, czarnych „lanek". Można również iść dalej Mokotowską, przez plac Trzech Krzyży, na Nowy Świat, żeby popatrzeć na zabawki u Graffa, jeszcze wspanialsze i jeszcze droższe. Pod tym samym numerem mieszczą się kinoteatry „Varsavia" i „Colosseum". Ale to już bardzo daleko. Ruch tam uliczny ogromny. Co chwila myk — dorożka, myk — samochód, a do tego tramwaje, platformy i wozy! Nim człowiek przebiegnie ulicę, w siedmiu skąpie się potach. Tak mi opowiadała Anusia. Musiałem jej wierzyć na słowo.

Gdybym Mokotowską szedł bardzo, bardzo długo, doszedłbym w końcu do domu nr 73. Zobaczyłbym siebie na widowni teatrzyku „Buffo", a na scenie Ordonkę i Waltera. Ani mnie, ani siedzącej obok blondynce nie przeszło wtedy

przez myśl, że noc po przedstawieniu będzie ostatnią w przedwojennej Warszawie, że rano obudzi nas policjant z wezwaniem mobilizacyjnym.

W tym samym domu, na Mokotowskiej pod siedemdziesiątym trzecim, mieścił się sklep firmy „Juliusz Meinl, import kawy i herbaty". Któż mógł przypuszczać, że towary wydawane na osławione „majnlowskie kartki" do dziś będą się odbijać okupacyjnej klienteli?

Przyszłość leżała dalej niż Nowy Świat. Za daleko to było na dziecinne nogi. Anusia przeceniła moją inteligencję. Niby nic mi nie było, a jednak padałem na nos. Nie pamiętam ani parku, ani sanek, ani bitew na śnieżki, ani lepienia bałwana. Kiedy wyszedłem z domu, słońce świeciło już wiosennie. Musiałem mrużyć oczy.

— No, ty, coś taki paź z piernika!...

Krzyknąłem z zachwytu i ze szczęścia. Nareszcie zagadał do mnie ktoś mojego wzrostu. Obcy chłopiec wziął mnie za rękę i razem poszliśmy w kierunku Wisły.

Stanisław Zieliński

Stanisław Jerzy Lec

PRZEJAŻDŻKA

O nie zawstydzaj
astrologów
umieraj
w wyznaczone dnie
i zmartwychwstawaj
miłuj, płacz
wygrywaj losy
trać fortuny
według gwiaździstych
jadłospisów
i wedle planów
coniedzielnych.
Może to Charon
wiezie ciebie —
miękko pluska wiosło
cichym Styksem
wzdłuż wiecznej głupoty —
i nie dowiezie
na drugi brzeg.

MY

Cisza tak szczelna
że szczeliny nie ma
na drgnieniu listka.
Zza widnokręgu
wschodzi człowiek
idący
ku mnie.

Nieprzyjazny?
Życzliwy?
Czy
obojętny,
jak dekoracja
która skazuje nas
wzajem na siebie.

WIERNOŚĆ

Nie opuszczę mojego ciała,
umrę wraz z nim,
wiernym zwierzęciem
niemo służącym duchowi.

XENIA

LXXVI

Widziałem
na drzewie
złego i dobrego
wisielców
w których skurczu śmiertelnym
nie mogłem poznać przydziału
do jednej z tych dwu kategorii.
Gdy drzewo wykarczowano
przekonano wszystkich
że nie istniało.
Ale wisielcy
dyndali dalej
w powietrzu.

LXXVII

Szedł
po dawnych swych śladach
i ścierał je
nie zostawiając
za sobą żadnego,

ścierając się
po drodze sam
niemiłosiernie.
Gdy doszedł
do końca swych dawnych śladów,
za mało go było
by zacząć
nową drogę,
za dużo
by nie istnieć.
Usłyszano krzyk
noworodka.
To zrodziło się
zagadnienie:
„Kim właściwie jest?”

LXXIX

Mówiły drogowskazy:
Tędy O. poszedł i nie wrócił,
tędy Alfę przyniesiono z powrotem martwego,
tędy nie wiadomo dokąd,
tędy zakazane,
tędy, tamtędy, ówdzie,
wszystkie były wydeptane
wte i we wte
kamienie nawet świeciły
wylizane językiem czasu.
Tylko za drogowskazem:
Tędy X. doszedł do celu,
bujna trawa
spleciona była w liany.

LXXX

Wszystko jest samodzielne
wszystko jest z sobą związane,
ten drobny rebus
starczyć nam ma
na całą bezsenność
życia?

LXXXI

Co sądzi szyldwach o szyldwachu
pierwszy szyldwach o drugim szyldwachu,
drugi o trzecim,
trzeci o czwartym,

co myśli pierwszy szyldwach o szóstym,
co myśli szósty szyldwach o szyldwachu
[pierwszym
przecięcie tych wszystkich myśli
tworzy sieć
w którą wplątani
są ludzie.

LXXXII

Człowiek uciekał przed sobą,
ludzie zagrodzili mu drogę,
oddali go w jego ręce.
Sprawy te dotąd
nie objęte są
zakazami ekstradycji.
Groza!

LXXXIII

Oduczyliśmy się
starego pisma Indian,
pełnych znaczenia
węzłów
na sznurach.
Niewtajemniczeni
przeczytają
bez błędu
jeden tylko węzeł
na gardle człowieka.

Stanisław Jerzy Lec

Kornel Filipowicz

PAMIĘTNIK ANTYBOHATERA

„Wybuch wojny zastał mnie w X., w pięknej, podgórskiej miejscowości, w której od trzech lat z rzędu spędzałem wakacje."

„Pod koniec sierpnia prawie wszyscy letnicy spakowali walizy i wyjechali zatłoczonymi i opóźniającymi się już pociągami. Byłem dwa razy na stacji i widziałem, co się tam działo. Powiedziałem sobie, że to, co robi większość ludzi, nie musi być koniecznie tym, co robić należy — i zostałem."

„Tak więc piątego czy szóstego września (mieszkałem w drewnianym domu z balkonikiem na pięterku, w pobliżu szosy), po godzinnej strzelaninie, którą przesiedziałem za radą gospodarzy w piwnicy — zobaczyłem Niemców. Ich wyposażenie, zdyscyplinowanie, ruch, orientacja — były zdumiewające; to było coś więcej jak wojsko zwycięskie. Polacy, których zobaczyłem niebawem już jako jeńców — byli czymś mniej jak pokonanymi; oni byli zniszczeni, unicestwieni. Chcę być szczery w tym, co piszę, i powiem, że nie budzili we mnie nawet litości. Nie sądzę, abym był całkiem niezdolny do tego uczucia; ale oni byli po prostu: obrzydliwi. Obrzydliwi, oberwani, brudni i dzicy. Zwierzęta w szmatach. To trochę ryzykowne porównanie, ale nic lepszego nie przychodzi mi na myśl. Byłem kiedyś w wojsku, ale nie miałem pojęcia, że ten sam mundur, te buty, broń i wyposażenie mogą tak łatwo i prędko stracić swój wygląd i sens."

„Nazajutrz po wkroczeniu Niemców, w jednej z okolicznych wsi, jeszcze w tym czasie nie zajętej, zdarzył się taki wypadek: miejscowa nauczycielka (widziałem ją niedługo potem, zaraz opiszę, jak wyglądała) ukryła się na strychu swojej szkoły i czekała tam przez kilka godzin na przybycie Niemców; wiedziała od sekretarza gminy, który miał telefon, że zbliżają się. Otóż czekała na strychu i wyglądała przez okno, a koło siebie miała karabin maszynowy. Był to, jak ludzie potem mówili, RKM Browning, wprowadzony niedawno w wojsku polskim, lekki, z magazynkami po dwadzieścia pięć naboi. Miała tych magazynków coś trzy czy cztery. Niedaleko szkoły było małe błonie ze słupami do siatkówki, odbywała tam z uczniami lekcje gimnastyki. Nauczycielka patrzyła, jak Niemcy przejeżdżają tam i z powrotem główną drogą, omijając z daleka szkołę. Dookoła było cicho, żadnych odgłosów wojny. Dopiero pod wieczór na błonie zajechało parę samochodów i motocykli. Żołnierze pozsiadali z motocykli i opuścili samochody, palili papierosy i zabrali się do jedzenia. Z któregoś samochodu zaczęło nawet grać radio. Nauczycielka

wysunęła powoli koniec lufy przez małe, uchylone lekko okienko strychowe — i zaczęła strzelać. Strzelała, strzelała, zmieniała magazynki do ostatniego. I pomyśleć: wystrzeliła sto naboi i zabiła tylko dwóch Niemców! Widziałem ją na drugi dzień; wieźli ją w otwartym samochodzie. Miała na sobie czarną suknię w białe groszki, usta wykrzywione, pod nosem jakiś czarny placek, jedno oko zamknięte — jakby jeszcze celowała, włosy pozlepiane, niczym zmokła kura. Wariatka. Tak ma wyglądać bohater? Do diabła z takim bohaterstwem! To było obrzydliwstwo! Koło niej, po obu stronach, siedziało dwóch oficerów niemieckich. Jeden miał okulary w złotej oprawie. Obaj mieli bardzo spokojne, ludzkie twarze."

„Zatrzymałem się w X. jeszcze dwa tygodnie, gdyż uważałem, że powrót do Z. byłby w tej chwili z wielu powodów rzeczą niewskazaną. Pogody były piękne. Chodziłem na spacery w stronę mostu. Po drodze kupowałem w kiosku stacyjnym gazetę i wracałem naokoło, wzdłuż rzeki. Przysiadałem na pieńku nad wodą, w miejscu, gdzie jeszcze niedawno kąpałem się, i czytałem gazetę. Była to zrazu ta sama gazeta, którą czytywałem przed wybuchem wojny, nieco później gazeta zmieniła tytuł. Część redakcji podjęła pracę wyjaśniając, że czyni to, aby służyć dalej społeczeństwu, informować o wydarzeniach i zarządzeniach nowych władz. W gazecie zaczęły się pojawiać obok komunikatów wojennych, wiadomości politycznych i ogłoszeń urzędowych — notatki o hodowli królików, zabezpieczaniu drzewek na zimę, dowcipy i anegdoty, wznowiono nawet kącik filatelistyczny. Była to żałosna namiastka dawnego, wielostronicowego pisma, ale był to równocześnie dowód, że pewne urządzenia w naszym życiu pozostają, chociaż zmieniają się ludzie i władze. Mimo że wojna jeszcze trwała, kursowały już koleje, funkcjonowała poczta, urzędował sołtys — ba! wczoraj widziałem nawet pogrzeb wychodzący z kościoła. Najzwyczajniejszy pogrzeb, wiejski pogrzeb jakiegoś chłopa, który umarł ze starości."

„Siadywałem nad rzeką w miejscu, które lubiłem, czytałem gazetę i myślałem. (Było to niezbyt głębokie, spokojne zakole, nigdzie nie kryło, widać było czyste dno.) Myślałem: armie walczą z armiami, zwyciężają je, przepędzają — a kraj pozostaje krajem. Wojna jeszcze trwa — ale jej wynik był już przesądzony. Po co jeszcze wojna trwa? Wiadomości, które dzień po dniu nadchodziły, nie pozostawiały żadnych wątpliwości. W trzy dni po Bydgoszczy i Krakowie — padły Radom i Łódź. W ciągu następnych trzech dni Niemcy otoczyli Warszawę i dotarli pod Lwów. W kilku miejscach powstały kotły otoczone ciasno przez niemieckie dywizje; poddanie się ściśniętych tam oddziałów polskich było tylko kwestią czasu. Dzień, w którym to nastąpi, zależał od ilości amunicji, jaką rozporządzały te oddziały. Cudów nie ma."

„W miejscowości X. było pusto i spokojnie. Niemcy pobyli dwa dni, potem zabrali się i pojechali na wschód. Nie było słychać strzałów, panowała cisza. Gdy siadywałem w południe nad rzeką, słyszałem często pomruk lecących samolotów; leciały bardzo wysoko i obchodziły bokiem naszą okolicę. Przed wieczorem wracały na południe."

„Pewnej nocy, było to już przed moim wyjazdem z X., zbudziło mnie głośne pukanie do drzwi. Chwilę nie odzywałem się, udawałem, że śpię; nasłuchiwałem i myślałem. Gospodarza nie było w domu, pojechał do tartaku do N. po deski i miał tam zanocować, bo obowiązywała już godzina policyjna.

Szesnastoletni syn moich gospodarzy był w chwili wybuchu wojny na obozie harcerskim i nie wiadomo było, gdzie się teraz obracał. Nasłuchiwałem: za drzwiami nie było słychać żadnych głosów ani niepokoju, ale pukanie niebawem powtórzyło się.

— Kto tam? — spytałem.

— To ja — usłyszałem głos mojej gospodyni — proszę pana, niech pan otworzy.

— Co się stało?

— Powiem panu.

Włożyłem spodnie, pantofle i otworzyłem drzwi. Gospodyni stała pod moimi drzwiami. Przytrzymywała rękami chustkę na piersiach. Powiedziała szeptem:

— Mój syn wrócił z wojny...

— No, to dobrze.

— Tak, ale proszę, niech pan zejdzie ze mną na dół...

Zeszliśmy na dół, do ich mieszkania. Świeciła bardzo ostro silna żarówka. Okno było zasłonięte kocem. Na kozetce leżał szesnastoletni chłopak i spał; usta miał otwarte, chrapał i poruszał językiem, jakby chciał coś powiedzieć. Twarz miał opaloną i brudną, na czole siniec, koło ust rozdrapane i zaropiałe pryszcze. Był w sukiennym staromodnym mundurze, wyciągniętym pewnie z samego dna magazynu mobilizacyjnego. Rękawy munduru były zawinięte, ale i tak o wiele za długie. Wyglądało to tak, jakby chłopak miał obcięte obie ręce.

— Biedaczysko, jeszcze się dobrze nie ułożył, a już spał... — szeptała gospodyni.

— To niech śpi.

— Ale proszę pana, nie wiem, co robić?

— Nic. Przebrać go w cywilne ubranie.

— Ale proszę pana... — gospodyni dotknęła mojego łokcia i pokazała mi szafę. W kącie za szafą, w całkiem zresztą widocznym miejscu, stał oparty o ścianę karabin. Był to ciężki, długi mannlicher z pierwszej wojny światowej, wycofany dawno z uzbrojenia armii. Karabinami tego typu szkolono już tylko przysposobienie wojskowe.

— Może nabity? — spytała gospodyni i popatrzyła na mnie. W jej oczach nie było strachu, tylko ciekawość i jakiś zły, zwierzęcy błysk.

Otworzyłem zamek; w lufie naboju nie było, komora i magazynek były także puste. Zamknąłem zamek, spuściłem iglicę i postawiłem karabin z powrotem w kącie.

— Co robić, proszę pana, niech mi pan poradzi.

— Co robić? Wyrzucić w diabły to niepotrzebne nikomu żelaziwo! — powiedziałem. Najchętniej teraz zabrałbym się stąd, aby nie mieć z tym nic wspólnego.

— Wyrzucić? Ale gdzie? Ach, żeby mój mąż był — mówiła gospodyni patrząc na karabin.

— Bo ja wiem? Rzucić gdzieś w lesie albo do wody — powiedziałem, ale uprzytomniłem sobie, że w rzece w najgłębszym miejscu widać dno. — Wrzucić do gnojówki i basta — powiedziałem już zniecierpliwiony.

— Do gnojówki? — kobieta popatrzyła i znów w jej oczach zobaczyłem

ten barbarzyński błysk, tym razem już wyraźny — wrogi i zawzięty. — Do gnojówki? — powtórzyła. Poprawiła chustkę i zrobiła bardzo zdecydowany ruch w stronę kredensu. Otworzyła drzwiczki, wyjęła z kredensu latarkę elektryczną i dała mi ją do ręki. Potem zdjęła chustkę i rozpostarła ją na stole. Stałem jak głupi z latarką w ręku i patrzyłem na to, co robi kobieta: podniosła niezgrabnie, obiema rękami karabin, położyła go ostrożnie na stole i zaczęła bardzo dokładnie zawijać w chustkę. Popatrzyłem na chłopca: spał poruszając ustami. Musiał być bardzo zmęczony, jeśli mógł spać przy takim jasnym świetle. Spytałem:

— Co pani robi?

— Schowamy karabin. Pan mi poświeci — powiedziała. Wzięła karabin na ręce i pchnęła nogą drzwi.

Wyszliśmy na podwórze. Noc była zimna i ciemna. Spróbowałem latarki.

— Cicho! Niech pan jeszcze nie świeci.

Kobieta zatrzymała się pośrodku podwórza i słuchała. Gdzieś daleko szczekał pies. Poza tym było tak spokojnie, jakby w tym kraju nic się nie stało. Kobieta ruszyła w stronę drewutni. Otworzyła drzwi i powiedziała:

— Teraz niech pan świeci.

Odsunęła jakieś zardzewiałe obręcze, blachy i deski. Pod spodem była kupa czarnych, zbutwiałych trocin. Kobieta wygrzebała zagłębienie, włożyła weń karabin i zasypała trocinami. Na wierzch położyła blachę i tyczki od fasoli. Stałem i patrzyłem na jej szybkie ruchy, podobne do ruchów zwierzątka grzebiącego łapami w ziemi.

Potem wróciłem do swojego pokoju i popatrzyłem na zegarek; była czwarta godzina. Nie kładłem się już spać, tylko spakowałem swoje rzeczy i zaścieliłem łóżko. Potem siedziałem, paliłem papierosy i myślałem. Wojna się kończyła, zaczynało się coś nowego. Czekać na to, co będzie, tutaj, wśród ludzi głupich i prymitywnych, było nonsensem. W takich czasach trudno wiedzieć, czego się po takich ludziach spodziewać. Można się łatwo, nawet nie wiedząc jak, wplątać w jakąś idiotyczną kabałę — obojętne zresztą po czyjej stronie. Historia z karabinem była wystarczającym ostrzeżeniem.

Jak się rozwidniło, umyłem się, zjadłem śniadanie, pożegnałem się z gospodynią i poszedłem na stację. Wyjechałem pierwszym pociągiem, jaki się nadarzył.

Moje mieszkanie w Z. zastałem w całkowitym porządku. W skrzynce pocztowej zebrało się trochę korespondencji. Dwie spóźnione, sprzed miesiąca, kartki od kolegów z letniska życzących mi, abyśmy się jeszcze kiedyś spotkali. Pewna moja znajoma z Zakopanego była ciekawa, gdzie się obracam, i wyrażała obawę o mój los. Był to list z przede dnia wybuchu wojny. Poza tym: prospekty loterii państwowej z koniczynką i optymistycznymi hasłami oraz trochę podenerwowanym tonem zredagowane upomnienie o ratę za meble i dywan, wzięte na spłaty u Grünberga. Jakkolwiek by się sprawy miały, mogłem być pewny, że Grünberg na przyszłość nie będzie już tak natarczywy. Jadąc dorożką ze stacji widziałem kilku Żydów z opaskami, na których namalowana była sześcioramienna gwiazda. Oznaczało to, że Żydzi podlegali już jakimś przepisom specjalnym; było to oczywiście bardzo wątpliwej wartości wyróżnienie. Miałem wielu znajomych Żydów, łączył mnie nawet z niektórymi pewien rodzaj zażyłości — ale ich los był mi w końcu obojętny.

Otworzyłem okno, bo w pokoju było duszno. Z przyjemnością stwierdziłem, że wszystko jest na swoim miejscu. Nad krajem przeszła wojna, a mimo to ja ocalałem i znalazłem się znów wśród swoich przedmiotów: oto tapczan przykryty huculskim kilimkiem, w kącie fotel klubowy, wcale nie skórzany, ale bardzo wygodny, nowoczesny. Dalej zgrabna, oszklona biblioteka wyłożona orzechowym fornirem. W bibliotece trochę książek, które lubiłem mieć pod ręką: Encyklopedia Gutenberga, Wielka Geografia i Historia, słowniki i roczniki statystyczne. Dalej okrągły stolik, dwa foteliki. Na podłodze puszysty dywan żywiecki. Na ścianach reprodukcje Stryjeńskiej. Pod oknem biurko, na biurku lampa z różowym abażurem. Pod ścianą oparty nowy, lśniący rower. Cztery miesiące temu pewien nader wymowny, pracujący pewnie na procent akwizytor prawie na siłę zmusił mnie do podpisania deklaracji kupna roweru. Miałem się stać jego pełnoprawnym właścicielem po zapłaceniu dwunastej raty, to jest w czerwcu 1940 roku. I oto stałem się jego faktycznym właścicielem znacznie wcześniej. Podobnie rzecz miała się prawie ze wszystkimi przedmiotami, które posiadałem; nawet książki były tylko w połowie zapłacone. Świadomość tego ubawiła mnie: było to moje prywatne zwycięstwo, jakie odniosłem w tej wojnie. Sprawdziłem jeszcze elektryczność i gaz — działały. Wiedziałem o tym z prasy; teraz przekonałem się, że obwieszczenie dotyczące uruchomienia elektrowni i gazowni miejskiej podpisane przez Stadthauptmanna — było zgodne z prawdą. Postawiłem wodę na herbatę i zająłem się rozpakowywaniem walizki."

„Po południu wyszedłem na miasto. Na skrzyżowaniach ulic stali żandarmi wojskowi z blachami na piersiach i regulowali ruch. Na jednym z placów ustawiono megafon i nadawano po polsku komunikaty. Naczelna komenda niemieckich sił zbrojnych podawała do wiadomości, że marszałek Rydz-Śmigły uciekł do Rumunii, że bitwa pod Kutnem skończyła się zupełną likwidacją dwóch armii polskich. Z tą wiadomością poszedłem do kawiarni, gdzie przy kawie, już zbożowej, i miniaturowych ciastkach spotkałem paru znajomych. Niektórzy z nich mieli na sobie oficerskie buty i bryczesy wojskowe i nie ukrywali wcale, że jeszcze parę dni temu byli niemieckimi jeńcami. To, że pozwolono im uciec, miało świadczyć, że Niemcy są głupi. Dowiedziałem się, o czym ludzie myślą i mówią: wszyscy zgadzali się, że wojna potrwa co najmniej rok. Tyle, ich zdaniem, trzeba było czasu, aby opieszały Zachód przestawił swoją dotąd pokojową produkcję na wojenną, uruchomił rezerwy i przystąpił do ofensywy. Jej wynik nie budził żadnych wątpliwości. Francja wraz z Belgią, Holandią i angielskim korpusem posiłkowym rozporządzała wystarczającą siłą, aby zatrzymać Niemców nad Renem tak długo, jak tego będzie wymagało sprowadzenie pomocy amerykańskiej i zorganizowanie akcji desantowych we Włoszech, na Bałkanach i w Skandynawii. Klęska Niemiec jest więc tylko kwestią czasu. Dwie siły rozstrzygną o losie Niemiec: uderzenie alianckich wojsk desantowych od zewnątrz — i powstania na terenach okupowanych, w Polsce, Austrii, Czechosłowacji — które rozsadzą imperium od wewnątrz. Pewien starszy, emerytowany oficer, którego znałem z klubu bridżowego, powiedział: a tymczasem — pogotowie. Miał na myśli stan, w którym powinni się znajdować wszyscy obywatele zdolni do noszenia broni. Ktoś zauważył, że my, Polacy, mamy przecież w spiskowaniu zaprawę, można rzec — dziedziczną."

„Takie rozmowy prowadzono w kawiarniach przy stolikach, przy których równocześnie zaczął kwitnąć handel dolarami i złotem, a nieco później wszystkim, co tylko można było sobie wymarzyć. Transakcji dokonywało się bezgotówkowo, mówiło się tylko o ilościach i terminach i wskazywano sobie adresy; umówioną prowizję płacił sprzedający. Nie zajmowałem się tym; byłem przekonany, że Niemcy nie ścierpią na dłuższą metę czarnego rynku. Ludzie zachowywali się zresztą prowokacyjnie w stosunku do Niemców: szeptali, odwracali nerwowo głowy, podśmiechiwali się i trącali łokciami. Było to wstrętne zachowanie się ludzi słabych, pokonanych. Przestałem bywać w kawiarni."

„Niebawem upadła Warszawa, w parę dni później poddał się Hel i skapitulowały oddziały generała Kleeberga, wystrzeliwszy ostatnie naboje. Rejestry zabitych, jeńców i sprzętu wojennego, podawane codziennie w gazecie, powiększyły się o nowe cyfry. Wojna była skończona. Nieco później termin geograficzny »Polska« został anulowany, na jego miejsce Niemcy wprowadzili nowe pojęcie: »Generalgouvernement«. Granice tego terytorium, na którym przyszło mi teraz żyć, zakreśliłem czerwonym ołówkiem na mapie w mojej Wielkiej Geografii Powszechnej. Kiedy to robiłem, myślałem o nietrwałości i przemijalności form państwowych. Stwierdzenie to nie było pozbawione żalu; byłem jednak trochę przywiązany czy przyzwyczajony, co na jedno wychodzi, do nazwy i kształtu państwa, w którym dotąd żyłem."

„Pogody były piękne. Jesień szła powoli. Dni były słoneczne, ciepłe i przejrzyste jak szkło. Tylko noce były coraz zimniejsze. Pewnego ranka postanowiłem zrobić użytek z mojego roweru i odwiedzić kolegę szkolnego, który prowadził małe gospodarstwo ogrodnicze, osiem kilometrów od miasta. Spotkałem go kiedyś na ulicy; huknął mnie w plecy i powiedział, że teraz wszyscy powinniśmy sobie pomagać i że skoro mam rower, to mogę go czasem odwiedzić. Zjemy, wypijemy, pogadamy o polityce, a na odjezdnym wezmę sobie na bagażnik parę kilo ziemniaków i coś do tych ziemniaków, żeby w zęby nie kłuło. Napompowałem rower, ubrałem się w jasny, sportowy garnitur, włożyłem okulary przeciwsłoneczne i ruszyłem powoli czystym, lekko po nocy wilgotnym asfaltem. Rower szedł jak zegarek. Jechałem wolno, na skrzyżowaniu ulic urzędujący tu od niedawna granatowy policjant zatrzymał mnie dłonią, aby przepuścić kolumnę samochodów pancernych. Wracały ze wschodu, były ozdobione kwiatami, sośniną i trofeami: polskimi hełmami, maskami gazowymi i lancami ułańskimi, na których furkotały oberwane chorągiewki. Jeden samochód wiózł na sobie całą kolekcję szyldów: »Starostwo Powiatowe w Biłgoraju«, »Helena Strychacz — akuszerka«, »LOPP w Zamościu«. Żołnierze byli opaleni, świetnie odżywieni; ci, którzy wieźli kolekcję szyldów, śmiali się do nas, patrzących. Potem jechały okryte brezentem działa przeciwpancerne, na końcu samochody terenowe z oficerami. W porannym, rzeźwym powietrzu pachniała słodko benzyna syntetyczna."

„Kolumna przejechała, policjant zrobił pół obrotu i dłonią w białej rękawiczce wskazał mi wolną drogę. Nacisnąłem pedał i ruszyłem z miejsca. Skręciłem w lewo, wzdłuż muru klasztornego, potem wąską ulicą prowadzącą w stronę rynku. Na końcu ulicy, u jej wylotu, zasłonięte kamienicami słońce rzucało z boku niskie światło i sprawiało, że ludzie i przedmioty widoczni

byli jak w akwarium, w jakiejś innej, załamującej inaczej światło substancji. Znałem to miasto od dzieciństwa i, prawdę mówiąc, jeśli byłem do czegoś przywiązany — to chyba tylko do murów, powietrza i drzew, które tak świetnie prosperowały w naszym mieście. Kamienice z lewej strony rzucały głęboki, chłodny cień na asfalt. Minąłem dozorcę zamiatającego chodnik, potem zakonnicę w wielkim, białym kornecie idącą wzdłuż muru drobnym kroczkiem, jakby sunęła na niewidzialnych kółkach. Zbliżałem się szybko do rynku, byłem już u wylotu ulicy — gdy nagle."

„Usłyszałem zgrzyt hamulca, nacisnąłem kontrę, zatrzymałem się i zobaczyłem przed sobą maskę samochodu wojskowego. Po obu stronach wozu otworzyły się drzwiczki, dwóch SS-manów wysiadło na boki: Jeden zatrzymał się, drugi podszedł do mnie szybkim krokiem i uderzył mnie w twarz z lewej i z prawej. Krzyknął:

— *Ach, du polnischer Trottel.*"

„Przewróciłem się razem z rowerem na trotuar. Usłyszałem dwukrotne trzaśnięcie drzwiczek i samochód odjechał. Wszystko to nastąpiło po sobie w tak krótkim czasie, że wydawało mi się, jakby stało się jednocześnie. Podnosząc kierownicę spostrzegłem, że mam zdartą skórę na przegubach palców; miejsca te podbiegały szybko krwią. Wyjąłem chusteczkę i obwiązałem palce. Jakiś człowiek powiedział:

— Skurwysyny...

Zakonnica z czerwonymi policzkami powiedziała cicho:

— Zranił się pan. Niech pan wejdzie do apteki na rogu i zajodynuje..."

„Czułem wstręt i nienawiść do ludzi, którzy mi okazywali współczucie. Byłbym szczęśliwy, gdyby zaraz na następnym rogu spotkało ich to, co mnie. Spojrzałem na swoje spodnie i zobaczyłem trójkątną dziurę na kolanie, przez którą widać było zadrapaną do krwi skórę. Wyjąłem spod klapy marynarki agrafkę i spiąłem rozdarty materiał. Potem zawróciłem rower, wsiadłem i ruszyłem z powrotem do domu. Jechałem powoli, byłem teraz czujny i ostrożny. Drżały mi lekko ręce i nogi, w mięśniach czułem sztywność, ale panowałem nad sobą. Policjant stojący na skrzyżowaniu ulic dał mi znak, że droga jest wolna. Kiedy go mijałem, zdawało mi się, że przypatrywał się bardzo uważnie mojej twarzy. Uświadomiłem sobie, że nie mam okularów przeciwsłonecznych. Pal je diabli."

„W domu umyłem się i zajodynowałem rany. Przebrałem się w piżamę i położyłem się na tapczanie. Dla uspokojenia zapaliłem papierosa, a po chwili zacząłem myśleć. Przede wszystkim zadałem sobie pytanie: co mam dalej robić, aby zapewnić sobie bezpieczeństwo osobiste i zachować swój stan posiadania? To jest, aby żyć i pozostać w tym pokoju, wśród moich mebli, sprzętów i książek? Poza resztkami trzymiesięcznej gaży nie miałem żadnych rezerw. Na cóż by się zresztą zdało, gdybym je nawet miał w papierowych złotych. Ten pieniądz, tak zdawało się twardy i silny jeszcze niedawno, który tak trudno było jeszcze niedawno zdobyć — traci z dnia na dzień wartość i wkrótce będzie świstkiem papieru. Z pieniądzem stało się to samo, co z wojskiem, rządem i ludźmi, którzy jeszcze niedawno kimś byli i coś znaczyli. Kupić za resztę pieniędzy złota i dolarów i obracać tym? Miałem za mało kapitału, żeby żyć z procentu, jaki dają operacje wymienne. Zresztą to proceder niebezpieczny; byłem przekonany, że Niemcy nie pozwoliliby mi go długo uprawiać. A może

miałbym się zająć czymś takim, jak to słyszę o moich znajomych: pracują w jakichś cegielniach czy kamieniołomach, ktoś, jak mi mówiono, poszedł do tramwajów, ktoś inny do kolei; pewien asystent uniwersytetu jest kelnerem, a były starosta sprzedaje papierosy w kiosku. Jestem magistrem filozofii, byłem profesorem gimnazjum i korespondentem pewnego pisma stołecznego. Szkolnictwo średnie zostało zlikwidowane, a pismo nie wychodzi. Byłem kimś — miałbym być teraz niczym? Uciekać za granicę, jak to robią jeszcze niektórzy? Sama ucieczka jest już zbyt wielkim ryzykiem, a potem cała reszta — to zupełna niewiadoma. Jak długo będzie trwać wojna? Pewien znajomy powiedział kiedyś w kawiarni, że woli całą wojnę udawać niemowę i tłuc kamienie na szosie, niż odezwać się jednym słowem po niemiecku. Lubię takie gadanie. Za miesiąc, dwa, jak go bieda przyciśnie, zacznie się oglądać za zarobkiem i przestanie mieć skrupuły. Nie ma bohaterów. Czy ja wiem zresztą, może są; w każdym razie ja nie mam kwalifikacji na bohatera. Armia, która miała bronić mojego kraju i mnie — przegrała wojnę. Kraj został zajęty przez tych, którzy zwyciężyli. Należę do tych, którzy przegrali wojnę, i muszę się poddać tym, którzy sprawują teraz władzę nad krajem. Znajdą się pewnie wariaci, którzy zechcą jeszcze stawiać opór. Większość z nich zginie, a razem z nimi zginie ich bohaterstwo. Tym nielicznym »bohaterom«, którym uda się przeżyć wojnę — zostanie ich bohaterstwo prędko zapomniane. Taki będzie ich los. Tak bywało zawsze w historii. Ale zatrzymajmy się jeszcze na chwilę: przypuśćmy, że zależy mi na tym, aby mnie historia nie zapomniała. Aby kandydować w niej do tytułu »bohatera« — musiałbym dokonać jakiegoś zupełnie niezwykłego czynu. (Pomijając już to, że pojęcie »bohaterstwa« kojarzyło mi się zawsze z wyobrażeniem istoty niespełna rozumu.) I do tego musiałbym jeszcze mieć masę szczęścia, aby mój wyczyn został zarejestrowany przez historię. Szansa jest taka mniej więcej, jak wygrać na loterii. Przypuśćmy, że zdarzyło mi się to szczęście. Pozostaje jeszcze pewna zasadnicza przeszkoda: absolutnie nie czuję potrzeby narażania się na śmierć po to tylko, aby zyskać pośmiertną sławę..."

„Zrobiło mi się wesoło; ruszyłem się na tapczanie, aby sięgnąć po papierosa, i w tej chwili poczułem ostry, piekący ból w kolanie. To świństwo gotowe mi się rozpaskudzić. Wstałem, zrobiłem sobie zimny kompres i położyłem się znów. Zapaliłem papierosa i patrzyłem w okno, za którym widać było przeciwległą kamienicę. Szary, odrapany mur oświetlony był słońcem. Na balkonie siedziała staruszka z nogami owiniętymi kocem i patrzyła przez żelazne pręty w dół, na ulicę. Czasem odwracała głowę i patrzyła w głąb czarnego, pustego mieszkania. Widywałem staruszkę na balkonie od wielu lat; wystawiano ją w pogodne i ciepłe dni na słońce. Na zimę staruszka znikała. Co roku na wiosnę byłem przekonany, że już umarła — ale staruszka pojawiała się znów — taka sama, drobna, sucha, niezniszczalna."

„Zapewne, większość ludzi w tym kraju chce, żeby Niemcy przegrali wojnę. Ale nie ma żadnej pewności, że Niemcy ją przegrają. Nie ma człowieka, który mógłby mi co do tego, a zwłaszcza co do mojej przyszłości, udzielić jakichś gwarancji. Nikt nie ma prawa wymagać ode mnie bohaterstwa; nikt nie ma prawa żądać ode mnie, abym do końca życia był konduktorem, woźnym czy konwojentem w towarzystwie spedycyjnym — to jest niczym. Moje życie, moje zdrowie jest dobrem najwyższym — i basta. Nikt nie ma prawa kwestio-

nować tego. Chcę żyć, chcę żyć dobrze i być kimś. Chcę mieć pewność, że nie będę prześladowany, piętnowany, traktowany jak istota niższej kategorii. Nie mam poczucia solidarności z istotami prześladowanymi; brzydzę się nimi."

*

„Zrobiłem świństwo? Być może, ale postąpiłem mądrze. Tego mi nikt nie zaprzeczy. Minęły dwa lata, te dwa lata, które moi znajomi z kawiarni chcieli przetrwać handlując i plotkując lub, jak groził ów mój znajomy, tłukąc kamienie na szosie. I oto jak wygląda dzisiaj Europa: Francja pobita i upokorzona. Niemcy zajęli Danię, Norwegię, Jugosławię i Grecję. Stalownie francuskie, belgijskie i czeskie produkują czołgi i działa. Cała Europa pracuje na armie niemieckie, które suną na wschód miażdżąc opór wojsk sowieckich. Nie bywam już w kawiarni, ale w pracy stykam się z ludźmi, którzy w ciągu tych dwóch lat nie stracili nic ze swego iście polskiego optymizmu, który jest zresztą cechą umysłów prymitywnych. Otóż ci niepoprawni optymiści karmią się takimi oto złudzeniami: jakieś drobne komplikacje, chwilowe zahamowania ofensywy (przeciwnik przecież się jeszcze broni), chwilowe niepowodzenia w Afryce, niejasne sytuacje w Rosji — tłumaczą jako początek końca. Słuchają radia, podają sobie gazetki, układają wierszyki i wróżą z kart. Anglia nie przegrała nigdy żadnej wojny! Ameryka szykuje się powoli, ale systematycznie! Rosja tymczasem wciąga w swoje lodowate wnętrze armie niemieckie, aby je pożreć, tak jak to zrobiła w roku 1812 z armiami Napoleona! Oto co słyszę dookoła siebie. A młodzież konspiruje, bawi się bronią, robi partyzantkę. Ci młodzi są bezczelni i głupi. Paradują po mieście w wysokich butach — potem zbici, potargani, brudni wędrują do niemieckich obozów koncentracyjnych albo za miasto, do glinianek. Ci, którzy zostają na wolności, udają dalej bohaterów. W kamienicy naprzeciwko, z mieszkania, w którym żyje staruszka, wzięto niedawno troje młodych ludzi — dwóch chłopców i dziewczynę. Dwa tygodnie nie widziałem już staruszki, myślałem, że umarła. Ale oto dzisiaj — jest piękny, słoneczny i nawet ciepły dzień listopadowy — zobaczyłem ją znów siedzącą na wyplatanym fotelu. Muszę powiedzieć, że powitałem ją z radością: dzień dobry, staruszko! Ty wiesz, co jest warte życie. Ty wiesz najlepiej, że każdy dzień — to jest twój stolec, twoja porcja grysiku, herbatka, tarte jabłko. I dla tego warto jest żyć!"

*

„Z początkiem zimy miałem nieprzyjemny wypadek, ale muszę sobie pogratulować, że wyszedłem z niego obronną ręką i zyskałem nawet wiele, gdyż ustabilizowałem swoją pozycję w kamienicy. Było to tak: poprzedniego wieczoru było u mnie parę osób, dwóch Niemców, pewien Polak pracujący w redakcji miejscowej gazety i dwie sympatyczne panie. Słuchaliśmy płyt, wypiliśmy trochę, niewiele. Unikałem tego rodzaju wizyt, ale raz przecież musiałem to urządzić; było to konieczne, ze względu na moją pozycję w biurze. Nazajutrz rano, kiedy wychodziłem do pracy, dostałem w kark śnieżną kulą. Było to uderzenie tak niespodziewane, że w pierwszej sekundzie wydało mi się, że

strzelono do mnie z rewolweru. Ale zaraz usłyszałem wrzaskliwe, dziecinne głosy:

— *Volksdeutsch!... Volksdeutsch!...*

Koło mnie przeleciała druga kula i przylepiła się do muru. Przeraźliwie zimna woda ściekała mi po szyi i wlewała się pod koszulę. Wyszedłem na ulicę i nie oglądając się poza siebie zrobiłem dziesięć kroków. Potem odwróciłem się gwałtownie — ale nie zobaczyłem nikogo. Skręciłem w sąsiednią bramę, stanąłem w korytarzu i zapaliłem papierosa. Kiedy po chwili wyjrzałem ostrożnie z bramy — zobaczyłem moich prześladowców: były to, jak zresztą podejrzewałem, dzieci dozorcy. Wychylały głowy z bramy naszej kamienicy, ale patrzyły w przeciwną stronę."

„W parę dni później postarałem się, aby spotkać w kasynie pewnego Niemca, o którym wiedziałem, że pracuje w Kriminalpolizei, i poprosiłem go o pewną przysługę. Powiedziałem mu, jak sobie to wyobrażam. Wysłuchał mnie i poklepał po plecach:

— Z was to zawsze, prędzej czy później, wylezie ta chytra polska natura. No, dobrze. Ale co ja z tego mam?

— Dwa kilo kiełbasy wiejskiej i Baczewski original.

— Uważaj, ty. *Schwarzhändler!* — powiedział i pogroził mi palcem. — Dobra, zrobione..."

„Przeżyłem potem jeszcze trochę niepewności, po aresztowaniu dozorcy. Bo samo aresztowanie odbyło się bardzo szybko i sprawnie. W czasie rewizji znaleziono kilo nielegalnej cielęciny, którą dozorca, jak wszyscy zresztą dozorcy, handlował; zabrano też *Krzyżaków* i jakieś inne książki polskie. Część pierwsza mojego planu powiodła się doskonale. Teraz przychodziła kolej na część drugą, znacznie trudniejszą."

„W dwa dni później, wychodząc rano do pracy, zszedłem do dozorcówki. Dzieci, jak mnie zobaczyły, schowały się pod kołdrę, żona dozorcy rozpłakała się.

— Czy to prawda, proszę pani, że mąż aresztowany?

— Jezus Maria, ale za co? Za co?

Siadłem na krześle i powiedziałem:

— Proszę pani, teraz nie trzeba wiele, żeby zostać aresztowanym. Ktoś miał złość na pana, doniósł i gotowe. Pani wie, jakie są czasy. To nie o to chodzi. Przyszedłem po to, żeby spróbować wam coś pomóc.

— Matko Boska, żeby się tylko dało, to już mąż...

— Niech pani się uspokoi i proszę mnie posłuchać: ja niewiele mogę zrobić. Nie mam tam znajomości. Ale będę próbował kogoś znaleźć..."

„W ten sposób mniej więcej rozpocząłem rozmowę z dozorcową. Robiłem to ze wstrętem, siląc się przy tym na serdeczność. Dozorcowa płakała prawie przez cały czas. Była to okropnie brzydka, mała, chuda kobieta z żylastą szyją i rzadkimi włosami. W czasie rozmowy nie patrzyłem na nią. Starałem się uśmiechać do dzieci, które leżały w okropnym, brudnym barłogu. Nad łóżkiem wisiał w owalnej ramie Chrystus z apostołami, idący miedzą wśród zboża. W zbożu kwitły bławatki, na czystym niebie widać było skowronki. Powiedziałem jeszcze raz, że będę robił co się da, ale nie ręczę za wynik."

„Przeżyłem jeszcze kilka dni niepewności. Były to dla mnie bardzo ciężkie chwile. Bałem się, że Niemiec zrobi mi świństwo, bałem się o siebie, o wszyst-

ko. Pewnego wreszcie wieczoru usłyszałem dzwonek u drzwi i zobaczyłem dozorcę. Był ogolony, uczesany, uśmiechnięty. Postawił na stole dwie butelki wódki i rozwinął z papieru pakunkowego szynkę, gęś i jakieś tam jeszcze wędliny.

— Co to jest, panie Rubiś?

— To dla pana...

— Nie, panie Rubiś. Pan to wszystko zapakuje z powrotem i zabierze...

— Przecież to pana na pewno dużo kosztowało...

— Owszem, kosztowało mnie dużo, ale nie pieniędzy, tylko zdrowia i upokorzenia, chodzenia i proszenia. Zrobiłem to tylko dla pana. Nie mam »tam« żadnych znajomości, i dlatego nie było mi to łatwo zrobić. Zrobiłem to tylko dla pana, dla pańskiej żony i dzieci. Rozumie pan? — powiedziałem dosyć niegrzecznym tonem. Dozorca był speszony, nie wiedział co powiedzieć. — Możemy wypić po jednym kieliszku za pomyślność — powiedziałem po chwili łagodnie, jakby mi się go zrobiło żal."

„Dozorca nalał skwapliwie do kieliszków, wypiliśmy po jednym, pogadaliśmy chwilę. Powiedziałem, że mam pilną robotę zarobkową, że muszę tłumaczyć z niemieckiego na polski artykuł o plantacji chmielu, i wyprawiłem moją ofiarę za drzwi razem z gęsią, wódką i wędliną. Kiedy już sobie poszedł, odetchnąłem. Położyłem się i zapaliłem papierosa. Akcja, którą podjąłem w obronie mojego spokoju i bezpieczeństwa, była denerwująca, ale musiałem ją przeprowadzić. Dzieci są głupie i nie wymyśliły niczego same. Mogę sobie wyobrazić, co o mnie gadano w kamienicy! Teraz okazałem się wybawcą, człowiekiem dobrym i, co najważniejsze — bezinteresownym. Skończy się gadanie. Mogę uchodzić teraz co najwyżej za człowieka trochę tajemniczego, może nawet za takiego, który pracuje dla organizacji? Nie szkodzi. Była to dobrze rozegrana gra. Przy okazji dowiedziałem się też czegoś nowego o sobie: że potrafię być niezłym aktorem. Może mi się to jeszcze kiedyś przydać."

*

„Tak więc moje życie uspokoiło się znów i płynęło teraz zwykłym trybem. Poświęciłem jeszcze nieco uwagi moim stosunkom z Niemcami, gdyż uznałem, że będzie rzeczą mądrą, jeśli nie pozwolę się wciągnąć zbyt daleko w komitywę z nimi. Ich pozycja militarna w Europie i w Afryce zaczęła się ostatnio troszeczkę psuć. Nie, to przesada mówić, że się psuła; nazwijmy to, że zaczęła się trochę komplikować. Optymiści naturalnie tryumfowali już; ja poprzestałem na sceptycyzmie. Ostatecznie można przyjąć, że nowi partnerzy w tej wielkiej grze: Rosja i Stany Zjednoczone, okażą się od Niemców silniejsi i lepiej zorganizowani."

„Miałem ostatnio zabawne spotkanie. Parę dni temu na obiedzie w Stadtkassino, gdzie czasem chodzę, stanął koło mojego stolika jakiś żołnierz w mundurze SS. Trzasnął obcasami i spytał głośno:

— Pozwoli pan?

— Proszę, niech pan siada.

— Dziękuję — odpowiedział SS-man, odwrócił się, zdjął pas i płaszcz i powiesił na wieszaku. Mówię nieźle po niemiecku — zrobiłem zresztą w ciągu

tych trzech lat wiele, aby posiąść dobry akcent — ale żołnierz wyczuł widocznie coś w mojej wymowie, bo spytał:

— Czy pan przypadkowo nie pochodzi z Memel-Gebiet? Odnoszę wrażenie, jakbyśmy się już gdzieś spotkali?

— Nie, jestem Niemcem z Wołynia — odrzekłem, gdyż na tematy bałtyckie nie umiałbym wiele powiedzieć. Kończyłem jeść zupę i nie miałem sposobności przypatrzyć się człowiekowi, z którym rozmawiałem. Nie mam zresztą najlepszego wzroku. Dzięki tej małej wadzie zostałem zwolniony z wojska, dostałem kategorię C i mogłem nie uczestniczyć w awanturze wrześniowej. Wytarłem serwetką usta, podniosłem oczy — i zobaczyłem teraz jego oczy. To był ten sam SS-man, od którego dostałem trzy lata temu w twarz!

— Ach, miałem to powiedzieć! Piękny kraj, nieprawdaż? — powiedział sadowiąc się naprzeciwko mnie.

— Piękny, ale dziki, barbarzyński — odpowiedziałem.

— Ma pan rację. Wracam właśnie stamtąd. Mamy tam trudności, kupę trudności — powiedział dosyć melancholijnym tonem. Wziął kartę do ręki i zaczął ją bardzo długo i dokładnie studiować. Nie wiem, co spodziewał się tam znaleźć, gdyż karta zawierała tylko cztery pozycje: zupę, drugie danie, herbatę i piwo. — Ale my ten kraj zorganizujemy, niech mi pan wierzy. My go uspokoimy i uporządkujemy. To będzie kiedyś kraina mlekiem i miodem płynąca! — dodał z ożywieniem."

„Ten człowiek nie poznał mnie. W czasie gdy on jadł zupę, a ja czekałem na drugie danie — przypatrywałem mu się. Widziałem jego zaczerwieniony lekko od mrozu nos, jego wąskie usta, które otwierały się na przyjęcie zupy, ukazując długie, białe zęby, plombowane w kilku miejscach złotem. Człowiek ten był czysty, ogolony, jego świeży mundur pachniał magazynem i trochę staromodną wodą kolońską. Nie czułem do tego człowieka nienawiści. Nie czułem nic; był mi zupełnie obojętny. Choć właściwie, to powinienem mu być wdzięczny. On uczynił ze mnie ostatecznie tego, kim jestem; on wycisnął na mnie pieczęć obywatelstwa, które pozwoliło mi przeżyć trzy lata w spokoju. On nie wiedział tego. Ale on nie wiedział także tego, że gdyby pewnego dnia Niemcy mieli przegrać wojnę — będę się nimi brzydził, będę nimi pogardzał i nienawidził ich."

„Zostawiłem czystego, pachnącego żołnierza przy kuflu piwa i wyszedłem na dwór. Była lekko przymglona pogoda. Wielkie, bladopomarańczowe słońce zniżało się ku zachodowi. Brał tęgi mróz."

Kornel Filipowicz

Piotr Lachmann

* *
*

kaznodzieja kiś
kiś krochmali
kiedyś morze
powstanie
przeciw
niebu
kiś
kiś

z dna
okręty
odkręci
z ptaków
lot
odmyśli

ambonę
błazen między
kości hyc
chowa morze
z niebem
misza

ptakom
skrzydła
godzi z
okrętów
żagle na
śpiwory
zdziera
zadarty
paznokieć
monsunem
nabrzmiewa

poeta
wszystkich
gasi wierszem
parska
polskim
na maśle
bożej krówce
cycki
dopisują

2.I.61

*
* *

W muzeum sztuk plastycznych
czołgam się od obrazu
do obrazu od ramy
do ramy nie śmiem
spojrzeć a nuż
jestem na którymś
z nich w gronie
mej rodziny
cesarskiej
królewskiej
a nuż błaznem
papieskim poetą
sycylijskim
chrystusem na
elektrycznym
krześle

w muzeum sztuk plastycznych
czołgam się od stróża
do stróża nie śmiem
spojrzeć a nuż nie
jestem którymś z nich
a nuż rozpoznają we mnie
skradziony obraz szczura
w cementowej ramie
ze złotą marchwią
w pochwie nie śmiem
spojrzeć

Köln, dnia 25.XII.60

Piotr Lachmann

Michał Choromański

KRZYŻÓWKA

Golił się przed lustrem i myślał:

„Franek mnie zastrzeli, na pewno zastrzeli. Trzeba powiedzieć, żeby nikogo do mnie nie wpuszczali. Ale jak to zrobić? Zdjąć z drzwi kartkę, że do Grzegorza Hysza należy dzwonić dwa razy. Wszystko jedno zadzwoni, niech nawet raz, i zapyta Zagajłłę, czy tu mieszka doktor Hysz. Proszę bardzo, proszę bardzo, drzwi na prawo. Nie słyszałem, żeby wychodził. Albo jeszcze gorzej, drzwi otworzy pani Kubłakowa, powie: ktoo, czeego, i od razu cofnie się do kuchni. Franek poruszy wąsikiem, powie szarmancko: dziękuję bardzo, i przejdzie przez przedsionek. Kubłakowa ma przeszło osiemdziesiąt lat i ledwie się trzyma na nogach. Zagajłło przynajmniej jest tęgi, ale też podszyty tchórzem, za drzwi się z pewnością nie wychyli, jeżeli posłyszy strzał. Zresztą, mój Boże, cóż to za nonsens. Oczywiście, że się zaciąłem. Trzeba będzie potem przyłożyć kawałek papieru. Dlaczego nonsens? Franek może wieczorem obserwować dom z ulicy. Jeżeli w naszym mieszkaniu pali się światło tylko w narożnym pokoju, wiadomo będzie, że jestem w domu. To domyślna kanalia. Nie będzie dzwonił, zacznie dobijać się pięścią. Zasłoni sobie chustką usta i powie zmienionym głosem, że to telegram. Potem, nawet nie wchodząc, wystrzeli wprost przez szparę kilka razy. Będzie celował w pierś i w brzuch, bo mówił, że trafieni w brzuch najwięcej się męczą. Znowu nonsens. Po co by miał hałasować, z pewnością zbiegliby się lokatorzy z innych mieszkań. A może nie. Kto posłyszy strzał z rewolweru, kiedy na całą klatkę schodową rozlegają się dźwięki głośników? Będę rzęził wraz z jakąś taneczną melodią. Ta sama krew, która teraz miesza się z mydłem, zaleje moją koszulę i ubranie. Mydlę się zupełnie różową pianą, obrzydliwość. Czy to maszynka do golenia się rozkręciła, czy też drży mi ręka? Po co zmieniać ostrze, to tylko skóra ze strachu zrobiła się niewrażliwa. Nie wiem, czy ze strachu skóra może stwardnieć. Dlaczego przychodzą mi do głowy same niedorzeczności? Życie to nie kryminał, życie jest znacznie prostsze. Skąd Frankowi do rewolweru? Wszystkiemu winien ten telefon. I po co on dzwonił?! Franek mnie zabije. Niekoniecznie z rewolweru, zadźga mnie nożem. Jak to on powiedział przez telefon? Grzegorzu, chcę się z tobą dziś zobaczyć. Głos miał przy tym taki przymilny. Trzeba się umyć."

Otworzył kran i umył sobie twarz zimną wodą. Potem zwilżył włosy mokrą dłonią. Wydało mu się, że woda trochę go orzeźwiła, ale kiedy rozejrzał się po łazience, zobaczył, że wanna, zlew, ręczniki patrzą na niego, obce i niezna-

jome. Kiedy szedł przez przedsionek, wydało mu się, że znajduje się w cudzym mieszkaniu. Nie poznał własnego palta wiszącego na wieszaku. Jakiś brązowy kapelusz wisiał obok. Przecież to nie mój kapelusz. Na miłość Boską, kto chodzi w brązowym kapeluszu? Franek! Zatrzymał się i ręką pomacał kapelusz. Nie bądź osłem. To kapelusz Zagajłły. Dlaczegóż ja go w takim razie nie poznaję? O, masz tobie! Podszedł do wejściowych drzwi. Drzwi nie są zamknięte na łańcuch, łańcuch zwisa. To nie do wiary. A klucz? Spróbował klucz w zamku. Tak jest. Drzwi są nie zamknięte. Ciarki przeszły mu po grzbiecie i uczuł leciutkie mrowienie na policzkach. Kto osioł? Jakiś osioł zostawił drzwi otwarte. Trzeba zrobić z tym porządek. Starej Kubłakowej wszystko wylatuje z pamięci. Zaraz zawieszę łańcuch i przekręcę dwukrotnie klucz w zamku, o. Trzeba po prostu skrzyczeć jej syna, kiedy ją odwiedzi. Panie inżynierze, niech pan wpłynie na swoją matkę, żeby zamykała drzwi. Mogą się zakraść do mieszkania i wszystko wykraść. Człowiek nie jest pewny ani dnia, ani godziny. Oczywiście nie chodzi o złodziei, ale o Franka. Szkoda, że nie mogę o tym powiedzieć. Ciekaw jestem, czy i w pokoju wszystko mi się wyda obce. Otóż to.

Wszedł do swego pokoju, w pantoflach, w spodniach i w rozpiętej koszuli. Na przegubie łokcia zwisał mu włochaty ręcznik, a w garści trzymał przyrządy do golenia. Obejrzał pokój tak, jak gdyby widział go po raz pierwszy w życiu. To było zadziwiające! Nieprzytulny, nie zamieszkany przez nikogo lokal. Nie, w tym pokoju nie można się czuć bezpiecznym. Gdzie lusterko? Czy wciąż jeszcze krwawię? O, leży pod gazetą. Wziął do ręki kieszonkowe kwadratowe lusterko i przyjrzał się w nim sobie z trwożną ciekawością. Czyjeś nieznajome, zielonkawobrązowe oczy patrzyły na niego. Ciekawe, czy można nie poznać własnej twarzy. Dziwne. Przecież patrzę na samego siebie z ciekawością, a twarz w lustrze patrzy na mnie z wyrazem lęku. Kropla krwi ciekła mu po podbródku. Oderwał kawałek gazety i przyłożył do ranki. Papierek przykleił się i od razu zrobił się czerwony. Wtem głośne pukanie rozległo się w przedsionku. Już? Żadna inna myśl nie przyszła mu do głowy. Ktoś się dobija. Niemal podskoczył na krzesełku, potem zamarł. Głośny nieoczekiwany dzwonek rozbrzmiewał po całym mieszkaniu. Dlaczego nigdy przedtem ten dzwonek tak głośno nie dzwonił? Oczywiście że nie otworzę. Zagajłło jest w domu. O, coś mamrocze w przedpokoju. Czy już otworzył? Klak. To łańcuch odpadł i uderzył o futrynę. — Ktoo zamknął drzwi? Wyniosłam śmiecie, wracam, a drzwi zamknięte! — Nic się nie stało, to głos Kubłakowej. Niech krzyczy. Przynajmniej domowe codzienne hałasy.

Usiadł na łóżku i zaczął wzuwać buty. Palce miał nieposłuszne. A jednak drżą mi ręce, dlatego się zaciąłem. Że też dzisiaj, po tym telefonie, zobaczyłem krew. I zobaczyłem te moje, niby własne, piwne oczy. Franek lubi piwo. Przyjdzie do mnie na pewno po kilku butelkach Pilznera. Sięgnie do kieszeni i wyjmie jakiś kozik. Znowu o tym samym! Zadźgać człowieka nożem, to nie takie proste. Trzeba będzie nie spuszczać z oczu jego rąk. Co to pomoże, kiedy Franek jest o głowę wyższy ode mnie? Mam siły w mięśniach tyle, co piętnastoletni chłopak. Obrzydliwość. Jeden but już gotów. Teraz drugi. Te sznurowadła są stare i strzępią się na końcach. Dlaczego Franek ma przyjść do mnie, skoro chciał się ze mną umówić w mieście? Nonsens. W bezludnym miejscu z nim się nie spotkam. W kawiarni nic mi nie może zrobić. Miał więc jakiś inny plan. Zadzwonił o ósmej rano, bo wiedział, że jeszcze jestem w do-

mu. Czy dobrze zrobiłem, że odpowiedziałem mu tak obcesowo? Może nie. Może lepiej było grać na zwłokę. Na pewno wyczuł, że ja się go boję. Dziwne, że nie od razu poznałem jego głos w słuchawce. Grzegorzu, zadzwoniłem tak wcześnie, bo wiem, że z pewnością wybierasz się do kościoła. A kto mówi? Franek. Zamilkłem. Zamiast zawołać jednym tchem: a, dzień dobry ci, Franku, milczałem. Wisiał na pewno na słuchawce i delektował się tym milczeniem. Minęła może minuta, zanim się odezwał. Czy jesteś? Jestem. Dlaczego mówisz takim słabym głosem, nic nie słychać. Ja nie mówię słabym głosem, to na pewno w słuchawce coś brzęczy, Franku. Aha, tak jest lepiej, znacznie lepiej. Doskonale cię słyszę, jesteś klawy chłop, Grzegorzu. Dlaczego wspomniał o kościele? Czy dlatego, że dziś niedziela? Nie. Bo...

Zawiązał sznurowadła i noga opadła mu na podłogę. Nagle sprężył się i tułowiem, czujnie, przechylił się naprzód. Jednocześnie zrozumiał, co znaczyło słowo kościół. Jak mogłem wtedy nie zrozumieć, co to miało znaczyć? Jednocześnie ostry dzwonek rozległ się znowu w przedsionku. Nie poznawał dźwięków. Znowu ktoś się będzie dobijał do drzwi. Dzwonek dzwonił w równych odstępach, a jednak nie poznawał, że był to telefon. Niech dzwonią, to nie do mnie. Mimo to słuchał, stuknęły drzwi i wyszedł Zagajłło. To dobrze. — Słucham. Koogo? — Może to syn Kubłakowej. A może pomyłka. Zaraz powie: po-mył-ka. Co? — Zaraz poproszę. — Co? Słychać było kroki i ktoś zapukał do jego drzwi. Zaraz poproszę? kogo? mnie?

— Kto tam? — spytał.

— Do pana telefon.

— Do mnie?

Wstał. Niech to diabli wezmą. Znowu do mnie telefon. Może ze szpitala. Niech i tak będzie, wszystko jedno kto dzwoni, zawsze raźniej. Wyszedł do przedsionka, zapinając na sobie koszulę. Telefon stał na etażerce, a słuchawka zwisała na sznurze na tle białej ściany. Jeszcze się z lekka obracała, kiedy wziął ją do ręki. Można będzie umówić się z kimś i pójść dajmy na to do operetki. Nie! Sam do domu wracać nie będę. Ale zobaczymy najpierw, kto to jest. Przyłożył słuchawkę do ucha i powiedział ucieszonym głosem: — Jestem przy aparacie, tu mówi doktor Hysz.

— Hysiu — powiedział ktoś.

— Słucham, nie poznaję głosu.

— Nie poznajesz głosu, Hysiu? — powtórzył ktoś.

— Kto mówi? — zakrzyknął.

— O, teraz ja twego głosu nie poznaję, dlaczego krzyczysz, masz czas.

Uczuł wstrętną słabość z początku w nogach, potem w całym ciele. Trzeba coś mówić. Byle zaraz. Nic mi nie przychodzi do głowy. Nie wolno go zrazić. Więc spokój. Trzeba coś powiedzieć, bo milczenie trwa zbyt długo. Zaczaił się w słuchawce, widzę go, jak zwisa na aparacie. Trzeba powiedzieć coś zupełnie naturalnego. Za późno, bo już krzyknąłem. Trach! błysło mu w mózgu, n a s r o z ł ą c z o n o. — Nas rozłączono — powiedział. Głos wydobył mu się z krtani słaby i drżący. Obrzydliwość.

— Kto nas rozłączył? Dlaczego milczałeś, Hysiu? — powiedział ktoś.

— Ja nie milczałem, to telefonistka.

— Jaka telefonistka? — powiedział ktoś.

— Nie wiem. Rozłączyła nas i dlatego mnie nie słyszałeś.

— A skąd wiesz, że ja ciebie nie słyszałem, Hysiu?

Złapał, złapał mnie. Szeroko rozwartymi oczami patrzył przed siebie, na ścianę. Tynk był tandetny, a ściana porysowana. Trzeba coś mówić, prędzej.

— W słuchawce była cisza, dlatego pomyślałem, że nas rozłączono.

— Jaka cisza, kiedy słyszałem twój oddech, Hysiu.

— Nie rozumiem, czego chcesz!

— O, tak jest lepiej, znacznie lepiej — powiedział ktoś. Był to tenor, zawadiacki, śpiewny tenorek. — Ty ją zwymyślasz, Grzegorzu?

— Kogo zwymyślam?

— No tę babkę.

— Jaką babkę, Franku? Co ty wygadujesz!

— Telefonistkę. Znowu milczysz?

— Nie milczę, Franku, po prostu nie rozumiem, czego się czepiasz.

— Kto? Ja? Coraz lepiej. Jesteś klawy, Grzegorzu.

— Słucham.

— Mówię, że jesteś klawy.

— Więc?

— Ale niezupełnie. Niezupełnie jesteś klawy. Rozumiesz?

Rozpinał i zapinał na piersi guzik.

— Czy jesteś wstawiony, Franku?

— Broń Panie Boże!

Tenorek w membranie coś mruknął, wydało mu się, że: ciuć-ciuć. Uspokoił się trochę i czuł, że głos mu okrzepł. Byle wytrzymać parę minut i nic po sobie nie dać poznać. Może Franek naprawdę jest wstawiony. Może dlatego po raz drugi telefonuje. Pijanego mniej się boję niż trzeźwego.

— Grzegorzu — powiedział tenorek.

— Słucham.

— Grzegorzu — powtórzył tenorek. — Dlaczego nie chcesz się ze mną dziś zobaczyć?

— Powiedziałem ci już, Franku, że jestem zajęty.

— A do kościoła nie poszedłeś?

Znowu uczuł słabość w nogach. Kościół. Wciąż powtarza o tym kościele. Wiedział, że głos mu się zaraz załamie, coś omdlewającego czuł w gardle.

— To ty coś wspomniałeś o kościele, ale nie ja, Franku.

— Czy jesteś religijny, czy też zaziębiony — powiedział z troską tenorek.

— Nie jestem zaziębiony.

— Masz głos taki słabiuchny. A może to telefonistka?

— Żadna telefonistka, mówię do ciebie zupełnie normalnie.

— Pilnuj zdrowia, Grzegorzu — powiedział tenorek.

— Dlaczego mam pilnować zdrowia?

— O, znowu masz ten sam głos. Pójść do laryngologa, do koleżki.

— Nie zawracaj mi głowy, Franku.

— O, wreszcie! Zupełnie dobrze. Męskie słowo. To odłóż słuchawkę, skoro cię irytuję.

— Naprawdę, irytujesz mnie!

— Nie trzeba się irytować, Hysiu, a fe... Grzegorzu!

— Słucham.

— Grzegorzu — powtórzył tenorek uniżonym tonem — bądź dobrym koleżką.

— Jestem, Franku.

— Doskonale. Chcę z tobą porozmawiać, zanim cię zobaczę leżącego w kościele.

— Dlaczego leżącego? — spytał mdlejącym głosem. — W kościele siedzą.

— Nie wszyscy. Można i leżeć.

— Nie rozumiem.

— Krzyżem, powiadam, leżeć krzyżem.

Otarł sobie twarz ręką i westchnął. Był spocony, mokrym, lepkim potem.

— Czy ty westchnąłeś, czy to mi się tylko wydało?

— Westchnąłem, bo coś tam bajdurzysz.

— Bajdurzę? To odłóż słuchawkę, ofermo jedna!

— Już raz to dzisiaj zrobiłem, idź się prześpij.

— Kiedyż ja, dziękuję, spałem tej nocy bardzo dobrze. Więc nie chcesz się ze mną zobaczyć?

— Ja dziś jestem zajęty.

— No, to przepraszam — powiedział tenorek przymilnie.

Ze słuchawką przy uchu czekał. W membranie było cicho, słuchawki widocznie nie odłożono. Wtedy ostrożnie nacisnął palcem widełki.

Wrócił do pokoju i znowu wydało mu się, że nigdy przedtem w pokoju tym nie był. Łóżko było nie posłane, na prześcieradle leżały rozrzucone nogawice niebieskiej piżamy. Można było pomyśleć, że nogawice gdzieś biegną w panice. Panika to trafne słowo. Uciekłbym chętnie na prowincję. Zaszyć się w jakiejś dziurze, w jakimś prowincjonalnym szpitalu i przeczekać parę lat. Z pewnością by mnie nie odszukał. Ale na to trzeba czasu. A co będzie jutro? Może naprawdę lepiej pójść do szpitala, mimo że się ma wolny dzień. Posiedzieć w dyżurce i napić się kawy. Powiem, że przechodziłem obok i wstąpiłem. Zażyję też coś na uspokojenie.

Zawiązał brązowozłocisty krawat i włożył brązową marynarkę. Zapiął ją na guzik i rozpiął. Franek mnie zabije. Na pewno zabije. Bawił się guzikiem, aż uczuł, że zwisa mu na jednej nitce. O, trzeba to przyszyć. Zdejmę marynarkę i przyszyję guzik. O, ręce mi już nie drżą. Jest lepiej, znacznie lepiej. Wzdrygnął się. To on tak powtarzał, że znacznie lepiej. Nie trzeba o tym myśleć. Po prostu zapomnieć. O, biorę do rąk igłę i nitkę i... Ręce mu tak skakały, że wyglądało, jak gdyby poruszał nimi naumyślnie, w górę i w dół, jak gdyby igła i nitka były kukiełkami, którymi się bawił. Obrzydliwość. Podszedł słabnąc do okna, patrzcie! Ta sama ulica, a jednak wygląda, jak gdyby była w innym mieście. Przechodnie szli w ciemnoszarych workowatych ubraniach, jednakowo brudni i obdarci. Drzewka już były jesienne. Zobaczył budkę z gazetami na rogu i niemal że się przestraszył. Ta sama budka stała na rogu, koło mieszkania Franka, pamiętał, jak kiedyś czekał koło niej na niego. Kiedyż to było? brr... To mi się wszystko wydaje, jestem u siebie w domu. Stanąłem przy oknie, bo myślałem, że będzie lepiej widać ucho igielne. Jakie to wstrętne.

Nie mógł opanować swych rąk, nitka z igłą, w podskokach, mijały się w powietrzu. Oparł się łokciem o framugę okna, rękę podniósł do ust i poślinił nitkę. Dom to jeszcze pół biedy, najgorsze z tym chodzeniem do szpitala. Trzeba było przejść pięć przecznic od przystanku tramwajowego. O zmroku na ulicach już zupełnie pusto. Franek wyłoni się z jakiejś bramy, nawet wiem, z któ-

rej. Pod arkadami. Tam jest podwórze o podwójnym wyjściu. Nonsens. Będzie się bał, że zacznę krzyczeć. A kto posłyszy? A jak posłyszą, to czy wybiegną na ulicę? Każdy będzie się cieszył, że to się nie jemu przytrafiło. Znam tych drani. Najwyżej wyjrzą przez okno. Zresztą wtedy będzie już za późno. Mój Boże, jak mnie mdli. Nie przyszyję guzika!

Położył igłę i nitkę na parapecie. Coś go ścisnęło w dołku i uczuł przykre łechtanie. Nudności wzbierały w nim i szły do góry do przełyku. Najlepiej się położę! Położył się w butach na łóżku, piżamowe spodnie wystawały spod niego, biegnąc. W uczuciu mdłości było coś kołyszącego, „to od zmiany poziomów", pomyślał. O, jest mi trochę lżej. O mało nie krzyknął: aaa! — tak bolesna była myśl o telefonie. Przypomniał sobie, że Franek telefonował tego rana po raz drugi, i uświadomił sobie, dlaczego to robił. Pastwił się nade mną! Wyobraził sobie samego siebie klęczącego przed Frankiem ze złożonymi jak do modlitwy dłońmi. A może się zlituje? Obrzydzenie nie tyle ogarnęło go, co po nim się rozlazło, i znowu przemieniło się w nudności. Zabije, z pewnością zabije. Mówił, że w kościele są nie tylko siedzące miejsca... Mam wrażenie, że jestem spocony.

Pomacał sobie kark — był mokry. Ciało przy dotknięciu wydało mu się obce, „najlepiej nie zagłębiać się", pomyślał. Wyobraził sobie, że wchodzi do szpitala i wkłada kitel. Tak, lepiej myśleć o tym, to uspokaja. Pielęgniarka mówi, że ordynator się spóźni. Wszędzie biel, pachnie lekarstwami, a na szklanej płycie niklowego stolika w dyżurce stoi flakonik z kwiatkami. Był do pana telefon, powie pielęgniarka. A kto dzwonił? — spyta nasrożony. Jakiś pan. Powiedział, że się nazywa Franek i że pan doktor będzie wiedział kto.

Niech tak będzie, wszystko jedno pójdę do szpitala. Leżał jednak nieruchomo, z rękami wyciągniętymi wzdłuż tułowia. Ku jego przerażeniu w przedsionku rozległ się wibrującą nutą dzwonek. Świdrujący, bezduszny dźwięk uderzył go po nerwach. Dlaczego się boisz, to nie on. On mieszka koło budki z gazetami, na drugim krańcu miasta. To do Zagajłły. Dziś wszystko się powtarza dwa razy. Dwa razy telefon, dwa razy Zagajłło wychodzi do przedpokoju i otwiera drzwi. Nerwowo się poruszył, przewrócił się na bok i oparł się o dłoń. Nasłuchiwał.

Zagajłło wyszedł do przedsionka, słychać było, jak powłóczy nogami w pantoflach. Klak! To już było. Znowu łańcuch uderzył o odrzwia. Dureń! Dlaczego nie zapytał przedtem, kto dzwoni! — Pan do kogo? — zapytał Zagajłło. Nic nie było słychać. A jednak to nie do niego. Może do Kubłakowej. — Owszem, jest w domu — powiedział Zagajłło. Nic nie było słychać. Na pewno ten ktoś stoi jeszcze w klatce schodowej i rozmawia przez próg. Nagle posłyszał stąpnięcie, jedno, a potem drugie.

— Proszę bardzo, proszę bardzo — powiedział Zagajłło — zapuka pan do tych drzwi.

— Dziękuję bardzo — odpowiedział znajomy głos.

Zerwał się i usiadł na łóżku. Kosmyk włosów zwisł mu na czoło. Ktoś kostkami palców zapukał do drzwi kilkakrotnie. — Proszę — powiedział odruchowo, nie zastanawiając się. Drzwi uchyliły się, z początku ledwie ledwie, jak gdyby ktoś chciał zajrzeć tylko przez szparkę, potem rozwarły się szerzej i do pokoju wszedł jakiś mężczyzna słusznego wzrostu. Jedną rękę trzymał jeszcze na klamce drzwi, a w drugiej trzymał pudełko cukierków. Był w spiczastych,

gładkich półbucikach i na sobie miał wąskie, niczym dudki, spodnie, niebieskie, z prążkowanego aksamitu. Bury sweter z szalowym kołnierzem opinał mu wzniesione do góry barki, miało się wrażenie, że chce ukryć głowę w ramionach. Elegancki motylek, niebieski w czerwone groszki, usiadł mu na kołnierzyku pod grdyką. Nie mógł oderwać od niego oczu.

— Franku — powiedział.

— Koleżko — powiedział mężczyzna. Postąpił jeszcze krok naprzód i zwolna przymknął za sobą drzwi.

Drzwi skrzypiały okropnie, rozdzierająco, na cały dom. Potem wszystko ucichło. Oparł się dłońmi o materac, wysilił się i wstał. „Koniec — pomyślał — to już koniec".

— Powiedziałem ci, że idę do szpitala — powiedział.

— Właśnie — powiedział tenorem mężczyzna.

Brązowa marynarka, ze zwisającą na niej niteczką zamiast guzika, leżała na krzesełku. „Włożyć ją i powiedzieć, że już wychodzę" — pomyślał.

— Brzydki szpital — powiedział mężczyzna. Dopiero teraz zdjął z głowy pluszowy, jak u Zagajłły, kapelusz. Był to ciemny brunet i wijące się, upomadowane włosy przechowywały ślady grzebienia. — Brzydki szpital — powtórzył z wyrzutem mężczyzna — jak chcesz, to ci opowiem.

— Nie mam czasu, Franku. Daję słowo, że już się spóźniłem.

Mężczyzna westchnął. Zerknął w bok, na stół, potem na stole położył kapelusz. Usiadł na wolnym krzesełku obok. W ręce wciąż trzymał pudełko cukierków. — A fe — powiedział. Miał ciemne, prawie czarne, bardzo błyszczące oczka, których wyraz był pełen karesów. Miał czarny, puszysty wąsik, który się poruszał, gdy się uśmiechał. Miał dołek na podbródku. „Koniec, to już koniec. Patrzę na niego i nie ruszam się. Jak to wygląda?" — pomyślał. Przełknął ślinę.

— Dlaczego mówisz: a fe, Franku? — powiedział.

— Bo zatelefonowałem od razu po naszej rozmowie do szpitala i powiedziano mi, że dziś doktor Hysz nie ma dyżuru. Brzydki szpital.

Uczuł, jak kolana się pod nim ugięły. Złapał, znowu złapał! Mężczyzna patrzył na niego pieszczotliwie. Wtedy, żeby nie upaść, oparł się dłonią o plecy krzesełka i usiadł, wprost na marynarkę.

— Zgniecie się — powiedział mężczyzna.

— To nic — odpowiedział.

— Tak jest lepiej, znacznie lepiej, Grzegorzu. Niech się gniecie.

— Skąd telefonowałeś, Franku? — spytał.

— Z cukierni na dole — odpowiedział mężczyzna.

— Mów, Franku, prędzej, czego chcesz? — powiedział.

— Skąd ten papierek? — powiedział nagle mężczyzna.

— Jaki papierek?

— Abo ja wiem, jaki. Papierek.

— Mówisz zagadkami, Franku — powiedział.

— Nie mówię zagadkami, a mówię papierek. Czerwony.

— Nie widzę żadnego czerwonego papierka.

— Na buzi — powiedział mężczyzna.

Pokrył się chłodnym potem i mimo woli cofnął się tułowiem.

— Jaka buzia?

— O Chryste, jakiż on niedomyślny!

Mężczyzna wskazującym palcem podrapał się po podbródku. Jak gdyby dawał mu coś do zrozumienia. Odruchowo podniósł rękę i dotknął palcem podbródka również.

— Nie z tej strony — powiedział mężczyzna — z drugiej.

Wtedy pomacał się z drugiej strony i w palcach pozostał mu zakrwawiony papierek, skraweczek gazety, którym zalepił rankę.

— Zaciąłem się przy goleniu — powiedział.

— Aj, aj, aj — potrząsnął głową mężczyzna. Wąsik mu się poruszył i pod nim ukazała się lśniąca biel zębów. — Mówiłem ci, uważaj na zdrowie, Hysiu. Ten tylko się dowie, kto cię straci. Wieszcz powiedział. Jesteś doktorem, a nie umiesz trzymać w rękach brzytwy.

— Nie jestem chirurgiem, Franku.

— Co ty mówisz? Nieużeli? Zapomniałem, że jesteś analityk.

Dopiero teraz mężczyzna położył na rogu stołu pudełko z cukierkami. „Trzeba uważać na jego ręce" — myślał patrząc mężczyźnie na rękę: miał grubą, z czerwonego złota obrączkę, a na piątym paluszku pierścionek z rubinkiem. Mężczyzna złożył na brzuchu, pod swetrem, obie ręce i zaczął kciukami kręcić młynka. Widać było, że się nie śpieszył.

— Przyniosłem ci coś słodkiego na ce — powiedział mężczyzna.

— Jak to na ce? — spytał nie zrozumiawszy. Wciąż czekał na coś strasznego.

— A krzyżówki rozwiązujesz?

— Rozwiązuję.

— A więc coś słodkiego z pięciu liter, zaczyna się na ce.

„Cukierki!" — pomyślał. Mignęło mu przed oczami to słowo i wydało mu się, że ma znacznie więcej liter niż pięć. Chciał policzyć i nie mógł. Nonsens! — Cukier! — wyrzekł. Mężczyzna patrzył na niego z uśmiechniętą pobłażliwością.

— Analityk, a nie może zgadnąć — powiedział. — Krzyżówka to nie medycyna, trzeba myśleć. Czy ty, Hysiu, myślisz, kiedy masz przed sobą chorego?

— Myślę — odpowiedział, znów słabnąc.

— Nieużeli? — powiedział mężczyzna.

„Zaraz zacznie o tym mówić, zaraz zacznie o tym mówić" — trajkotało mu w głowie. Zarazem oślizły bezwład rozpłynął mu się po całym ciele. Trzeba odwrócić jego uwagę od tego tematu, ale jak? Nic mi nie przychodzi na myśl. Zaraz zacznie o tym mówić. I rzeczywiście:

— Jestem chory — powiedział obleśnie mężczyzna.

Milczał.

— Dlaczego milczysz, Grzegorzu? Jakiż z ciebie lekarz, skoro milczysz, kiedy pacjent użala się przed tobą na chorobę. Czy jesteś lekarzem?

— Jestem.

— Słabiuchny masz głosik. Jak w telefonie. Mówiłeś, że to telefonistka, a fe.

Poruszył się nagle na krześle. Nie wiadomo skąd, ale odnalazł w sobie jeszcze trochę siły.

— Cały ranek zawracasz mi głowę, Franku — wykrzyknął półgłosem.

— Niegrzecznie — odpowiedział mężczyzna.

Za drzwiami słychać było, jak Zagajłło rozmawia z Kubłakową. Na pewno wychodzi z domu. Za oknem zakwilił klakson. Potem wszystko znowu zamarło.

— Wiesz, że jestem od ciebie starszy wiekiem — powiedział mężczyzna.
— Wiem — odpowiedział. Znowu oklapł na krześle.
— Rozmawiaj ze mną jak ze starszym, dobrze?
Milczał.
— O czym to myśmy mówili?
— O telefonistce.
— Nie, Hysiu, to nieładnie. Mówiłem o tym, że jestem chory. Czy nie jestem chory?
Milczał.
— Telefonistko! — wyrzekł z widoczną przyjemnością mężczyzna. — W szpitalu do ciebie powinni mówić nie panie doktorze, a pani telefonistko. Kiedyś ty ukończył wydział medyczny?
— Niedawno.
— Bardzo niedawno, Grzegorzu. Jesteś jeszcze niedoświadczonym medykiem. Powiedz: tak, czy nie?
— Tak — odpowiedział.
— Widzisz, Grzegorzu. Tak jest lepiej, znacznie lepiej. Nie jesteś jeszcze doświadczony. Masz dwadzieścia kilka lat. Chałat lekarski na tobie leży jak siodło na krowie. Przychodzi do ciebie koleżka i mówi: jestem chory, panie doktorze. Co trzeba odpowiedzieć? Milczysz? Proszę, pani telefonistko, nas nie rozłączać!... Trzeba się grzecznie, Hysiu, zapytać: na co pan jest chory? Wtedy odpowiem: mam przywidzenia.
— Tak — wyszeptał bezdźwięcznie.
— Nieużeli? — powiedział mężczyzna. — Pan doktor z praktyka staje się coraz lepszym diagnostą. A dlaczegoż ty, ofermo jedna, w obecności profesora powiedziałeś, że nic mi nie jest?!
— Nic się przecież takiego nie stało — odpowiedział z tym samym wstrętnym drżeniem w głosie. Wydało mu się, że ręce i nogi miał z waty.
Mężczyzna przestał obracać kciukami, rozplótł palce i dłoń położył na pudełku z cukierkami.
— Jeszcze się nic nie stało, ale mogło się stać — powiedział. Przyszedłem do ciebie, żeby się spytać, panie doktorze, co się dzieje z mymi uszami.
— Z uszami? — powtórzył ze strachem.
— Tak jest, z uszami. To nie krzyżówka, to twój fach, więc powinieneś szybko zgadnąć. — Mężczyzna podniósł rękę do twarzy i pogrążył w uchu paluszek z rubinem. Potem paluszkiem w uchu potrząsnął. — Co mi jest? — powiedział z udanym zdziwieniem.
— Słyszysz głosy — odpowiedział ledwie dosłyszalnie.
— Brawo! — zawołał mężczyzna. — Zdałeś egzamin, będziesz dyrektorem kliniki! Mam przywidzenia i słyszę głosy.
Przez chwilę czarne oczka mężczyzny ściemniały jeszcze bardziej i nagle zmatowiały. Patrząc na niego pomyślał z nieoczekiwaną nadzieją: „Franek darował mi życie". Wszystko, nawet wąsik, nawet obrzydliwa fryzjerska uroda twarzy, wydało mu się drogie.
— A sen? — spytał nagle mężczyzna.
„Co za sen? Jaki sen?" — myślał zgubiony. Radosna nadzieja przeszkadzała mu się skupić. Darował. Najstraszniejsze jest już poza nami.
— Co za sen? ty śpisz dobrze, Franku — powiedział.

— Nieużeli? — znowu tenorkiem powiedział mężczyzna. — Pan doktor znów nawala.

Przełknął ślinę.

— Nie nawalam. Po prostu sam mi przez telefon powiedziałeś, że spałeś dobrze — powiedział.

— A ty o tym zapomnij — powiedział mężczyzna. — Zapomniałeś?

— Zapomniałem — odpowiedział.

— Więc zacznijmy od początku. A sen? — spytał mężczyzna.

— Masz koszmary, Franku — powiedział.

— Dostateczne!... — westchnął z zadowoleniem mężczyzna. Jedną rękę trzymał na kolanie, a drugą na pudełku z cukierkami. Wąsik poruszył mu się i znowu łysnęły białe, równe zęby.

Czuł w sobie radosną usłużność i czuł, że głowa pracuje mu sprawniej. Już się zaraz udobrucha. Zaproponować mu łapówkę. „Łapówkę" — pomyślał i ni stąd ni zowąd zamigotały mu w oczach ampułki.

— Franku — zaczął.

— Patrzcie państwo, już pan doktor wydobrzał? — powiedział mężczyzna.

— Franku — powtórzył — chcesz, ja ci naszykuję parę pudełek morfiny.

— Hysiu, znowu brykasz — odpowiedział z wyrzutem i godnością mężczyzna. — Ja się pokątnym handlem nie zajmuję.

„Oj, źle" — pomyślał.

— Myślałem, że ci się przysłużę — powiedział.

— Patrzcie państwo, pan doktor je z ręki — powiedział mężczyzna.

Milczeli.

— Ja się pokątnym handlem nie zajmuję — powiedział mężczyzna potem. — Mnie wystarczy moja prywatna inicjatywa. Do mnie klienty po morfinę nie przychodzą, ale po chlebek, masełko i delikatesy. Mam klientelę poważną, nawet jeżeli pijak wejdzie do sklepu, to od razu trzeźwieje. Pijak, jak to było z pijaństwem, Grzegorzu? — nagle spytał mężczyzna.

Przeląkł się znowu.

— Nie przypominam sobie żadnego pijaństwa — powiedział.

— A kto przez telefon powiedział, że jestem pijany? Czy jestem pijany, Hysiu, jak się tobie wydaje?

— Nie jesteś pijany.

— Nieużeli?... A więc z egzaminem skończono. Alkoholizmu nie stwierdzono — mówił mężczyzna poruszając szybko palcami i po pudełku, i po kolanie. Teraz została tylko krzyżówka.

„Odczep się!" — chciał zawołać, ale się bał. „Jeszcze trochę, żeby prędzej już sobie poszedł" — pomyślał i uczuł, jak wargi mu się same rozsunęły w przypochlebnym uśmiechu.

— Wciąż żartujesz z tą krzyżówką — powiedział słabym głosem.

— Przyuważyłeś? — powiedział tenorkiem mężczyzna.

Nie odrywał oczu od jego rąk. Nagle mężczyzna podniósł rękę z kolana i położył ją obok drugiej na pudełku. Teraz dopiero zauważył, że papier, w który zawinięte było pudełko, upstrzony był wedlowskimi pieczątkami. „Skąd Wedel w niedzielę?" — pomyślał na wpół przytomnie. Czerwona wstążeczka owiązywała pudełko przepisowo nie na krzyż, ale przez cztery rogi na skos. Męż-

czyzna ostrożnie dwoma palcami zsunął wstążeczkę z jednego rogu. Paluszek z rubinkiem sterczał mu przy tym do góry.

— Widzisz, niedługo z tobą bawiłem — powiedział mężczyzna.

— Niedługo — powtórzył.

— Zaraz sobie pójdę, tylko pokażę ci, że to nie cukier.

Papier nagle pękł na rogu i wyjrzało zza niego coś ciemnego i czerwonawego. „Przecież to nie pudełko" — pomyślał czując z powrotem mdłości. Mężczyzna włożył palec do dziurki i szarpnął papierem, rozrywając go od rogu do rogu. „Cegła!" — pomyślał.

Zawinięta w podarty wedlowski papier leżała przed nim cegła.

— Mówiłem ci, że z pięciu liter na ce — powiedział tenorkiem mężczyzna i włożył na głowę kapelusz. — Nie umiesz rozwiązywać krzyżówek, Grzegorzu, a fe. Bywaj, koleżko — dodał jakby obrażonym tonem, otworzył drzwi i wyszedł do przedsionka.

Podreptał za nim tylko do progu. Mężczyzna spokojnie pochylił się, zdjął łańcuch i przekręcił klucz w zamku. Nawet ani razu na niego nie spojrzał. Potem otworzył drzwi wejściowe i zniknął w klatce schodowej. Jak przez sen, stąpając na palcach, przeszedł do przedsionka i wyjrzał za nim. Na schodach zamierały kroki.

Wtedy byle jak zamknął drzwi i wrócił co prędzej do pokoju. Cegła leżała na stole. „Cegła, cegła, cegła, cegła, cegła" — trajkotało mu w głowie. Oparł się dłonią o ścianę i nie wytrzymał. Zemdliło go i zwymiotował, śliną i powietrzem.

Michał Choromański

Bogdan Loebl

AKWARIA

Z tych ścian
jak szyba akwarium
kruchych i płaskich
wypełnionych cuchnącą wodą oddechów
z tych ścian
przykrytych wieczkiem dachu
nie ma ucieczki

mogę rozchylić płaty ścian
gramofonowej płycie miasta
ludziom
zapatrzonym w pion własnych ciał
ludziom milczącym
otwierającym usta
do słów wypowiedzianych

mogę
rozchylić je polom
trwającym pod ukłuciami gwiazd nurkujących
lecz wiem
nie ma ucieczki

dotykam ścian
nad którymi kołysze się miękko
balistyczna linia nieba

dotykam przedmiotów
które są jak groty zbudowane
z kolorowych kamyków

jak groty
na dnie akwariów

można w nie wpełznąć
o godzinie wielkiego śmiechu
gdy księżyc
podobny jest do szeptu.

Bogdan Loebl

Claude Simon

DROGA PRZEZ FLANDRIĘ *

I dlatego pewnie że byłem tak pijany nie mogłem uświadomić sobie wzrokiem nic oprócz lustra i tego co się w nim odbijało, a czego oczy moje czepiały się że tak powiem kurczowo jak pijak czepia się latarni jedynego punktu stałego we wszechświecie mglistym niewidocznym i bezbarwnym skąd docierały do mnie tylko głosy: prawdopodobnie głos kobiety (właścicielki kawiarenki) i paru nieokreślonych facetów którzy tam byli jeden z nich powiedział: Front przerwany wszystko diabli wzięli zdechł pies, ale ja usłyszałem tylko „zdechł pies" i jednocześnie zobaczyłem to ścierwo niesione prądem: rozdęty różowobiały brzuch i mokra lepiąca się sierść zupełnie jak szczur i już cuchnący

potem kwadrat słoneczny z podłogi znikł potem zjawił się znowu i znowu znikł ale tym razem na zawsze: teraz dzięki tafli lustra w drzwiach widziałem rąbek jej spódnicy dwie łydki i dwie stopy w rannych pantoflach a wszystko to pod takim kątem jak gdyby padała jak kloc do tyłu

głos kobiety dochodził więc z zewnątrz i poprzez jej ramię powracał do wnętrza kawiarenki mówiła pewnie odwracając głowę tak że gdyby lustro było wyższe widziałbym ją z profilu; mogła więc śledzić oczami i jednocześnie relacjonować to co właśnie zobaczyła nam znajdującym się wewnątrz To ci dopiero... żołnierze

a ja tym razem zdołałem się podnieść chwyciwszy się stolika i wykonując ten ruch usłyszałem jak jeden z wysokich kieliszków przewrócił się i potoczył po stole opisując zapewne krąg wokół własnej nóżki aż napotkał skraj stolika przechylił się i stłukł z brzękiem; słysząc to znalazłem się za plecami kobiety spojrzałem poprzez jej ramię i zobaczyłem znikający szary samochód dziwna karoseria cała z urywanych pochyłych płaszczyzn przypominała trumnę i czworo pleców i cztery kaski i do cholery przecież to są... do cholery dlaczego pani

a ona Och wie pan nie znam się na mundurach

a ja Do cholery

a ona: Spotkałam już jednego dziś rano idąc po mleko mówił po francusku był to pewnie oficer siedział w samochodzie patrzył na mapę i zapytał mnie

* Zob. szkic pt. *Jeszcze jeden model czwartego wymiaru, Twórczość*, Nr 2 z br.

czy to dobra droga powiedziałam: Tak jedzie pan dobrą drogą. Dopiero później pomyślałam że dziwnie wyglądał

powróciłem do stolika i potrząsnąłem Iglésią który spał w najlepsze z łokciami na stole i policzkiem wtulonym w ramię powiedziałem: Obudź się do cholery obudź się trzeba wiać stąd zwiewajmy do cholery

kobieta stojąc ciągle na progu powiedziała po chwili: To dopiero... teraz znowu inni!

Tym razem natychmiast znalazłem się tuż za nią i spojrzałem w tym kierunku co ona to znaczy w kierunku wprost przeciwnym do tego w którym znikł samochód wyglądało na to że dwaj jadący szosą rowerzyści ścigali go; ale ci byli w mundurach khaki

przez chwilę ujrzałem w myśli żołnierzy dwóch wrogich armii ścigających się naokoło kilku domów jak w Operze albo w filmach komicznych ludzie wplątani w błazeńskie parodie gonitwy: kochanek mąż wywijający rewolwerem pokojówka hotelowa wiarołomna żona lokaj goniec od cukiernika z tortem a potem znów kochanek w gaciach i skarpetkach biegnący z wyprężonym torsem i przyciśniętymi do boków łokciami wiarołomna żona w bufiastych majtkach czarnych pończochach i gorsecie i tak dalej i tak dalej wszystko wirowało w blasku słońca nie dostrzegłem krawężnika omal nie wyrżnąłem łbem o chodnik zrobiłem kilka skoków pochylony prawie równolegle do ziemi na granicy równowagi ponad własnym cieniem po czym złapałem go za kierownicę

twarz faceta pod kaskiem tłusta czerwona zarośnięta i ociekająca potem twarz wściekła oczy wściekłe i przerażone wściekłe i wrzask: Czego Czego Wynoś się do wszystkich diabłów, potem zobaczyłem kamionetkę półciężarówkę towarową nieco zamaskowaną pochlapaną pośpiesznie jasnobrązową i zieloną farbą na zakręcie samochód pochylił się omal nie stracił równowagi ale się wyprostował zacząłem wymachiwać rękoma stojąc na środku ulicy

poznałem po naszywkach że jest saperem musiał być rezerwistą, pracownikiem kanalizacji albo komunikacji wyglądał na urzędnika — okulary w metalowej oprawie, rzucił się w moim kierunku jak tylko wylazł z kabiny trząsł się jak galareta i krzyczał nie próbując mnie nawet wysłuchać Czego czego chcecie, usiłowałem mu wyjaśnić ale dygotał ciągle jak w febrze i raz po raz szybko spoglądał przez ramię za siebie w kierunku skąd przyjechali trzymał rewolwer w ręku z początku wycelowany we mnie potem zapomniał o nim i gestykulując wywijał ręką z rewolwerem a drugą tarmosił guzik niebieskiego kombinezonu robotniczego który mi dał tamten facet i wrzeszczał, Co to za mundur, usiłowałem mu znów coś wytłumaczyć ale nie słuchał i co chwila się odwracał niespokojnie spoglądając na zakręt, wyciągnąłem książeczkę wojskową i blaszkę identyczności które zachowałem przy sobie ale on nie przestawał się oglądać aż powiedziałem Tamtędy — wskazując palcem kierunek gdzie znikł szary samochód a on Co? a ja Przejeżdżali tędy pięć minut temu czterech w samochodzie, a on wrzeszcząc A gdybym tak kazał was rozstrzelać? usiłowałem znów mu wszystko wyjaśnić ale mnie puścił odszedł do kamionetki raz po raz spoglądając szybko w kierunku skąd przyjechali (patrzałem tam także i byłem niemal pewien że zobaczę nadjeżdżający stamtąd szary samochód w kształcie trumny — przez ten czas musiał już przecież okrążyć te domy) potem wlazł do kabiny tyłem usiadł

zatrzasnął drzwiczki ponad spuszczoną szybą trzymał teraz rewolwer znowu wycelowany we mnie a jego chuda szara twarz zlana była potem pochylił się spojrzał raz jeszcze w tył krótkowzrocznymi oczami w okularach i samochód ruszył

pobiegłem za nim: było ich chyba z dziesięciu pod plandeką siedzieli na dwóch ławkach po jednej z każdej strony, uczepiłem się deski z tyłu biegłem i usiłowałem wgramolić się do środka ale mnie odepchnęli musieli być także pijani udało mi się przesadzić jedną nogę wówczas któryś z nich zamachnął się na mnie kolbą ale był pewno nazbyt pijany i trafił obok mojej ręki wypuściłem deskę i zdążyłem jeszcze zobaczyć jak jeden z nich pochylając się do tyłu chciwie pije wprost z butelki zmrużył oko celując we mnie i cisnął butelkę ale byli już za daleko flaszka upadła o dobry metr przed moimi nogami i stłukła się a w środku było jeszcze wino i na jezdni rozpełzła się ciemna plama wysuwając we wszystkie strony swoje macki kawałki ciemnozielonego szkła błyszczały dokoła potem usłyszałem strzał ale nie usłyszałem już gwizdu kuli, byli tak pijani i tak rzucało ich w tym samochodzie że trudno nawet się dziwić, wreszcie znikli

obudził się w końcu i stał przed drzwiami kawiarenki przed kobietą patrzył na mnie z gniewną miną wytrzeszczając wielkie szkliste oczy, krzyknąłem Musimy wiać włożyć z powrotem wojskowe łachy i wiać tutaj jeden chciał mnie rozstrzelać a drugi kropnął do mnie ze swojej pukawki

ani nie drgnął i patrzał ciągle na mnie z ponurą dezaprobatą po czym podniósł rękę w kierunku kawiarenki którą miał za plecami, i oznajmił Powiedział że dziś wieczór upiecze kaczkę

a ja Kaczkę?

a on Przygotuje nam żarcie Powiedział że

wtedy przestałem słuchać i ruszyłem w pola przez wzgórze słońce nękało swoją upartą obecnością jak to bywa pod koniec zbyt długich dni wiosennych kiedy to tkwiąc na niebie bez końca przedłuża dzień bez końca jak gdyby znieruchomiało w chwili kiedy miało pochylić się ku zachodowi i nie mogło się zdecydować zatrzymane gestem ręki jakiegoś Jozuego od już chyba dni paru co najmniej zapomniało zachodzić odkąd wstało rzucając z początku delikatne różowe odblaski na liliowe niebo jutrzenka różanopalca ale kiedy się ukazało nie widziałem — miałem w oczach tylko własny cień wydłużony i przezroczysty cień czworonoga na drodze gdzie leżały tylko te nieruchome kształty tak bardzo przypominające szmaty i idiotyczna twarz Wacka leżał na plecach i patrzał na mnie wypełniał mi oczy nieruchomy na białym niebie

odwróciłem się i zobaczyłem że idzie za mną; zdecydował się więc w końcu był dopiero u stóp pagórka zaledwie minął ostatnie domy szedł chwiejnym krokiem raz potknął się upadł ale się podniósł zatrzymałem się więc i zaczekałem aż mnie dogoni nogi mu się plątały i upadł znowu ale tym razem znieruchomiał na czworakach rzygał przez chwilę po czym wstał otarł usta rękawem i ruszył dalej.

Może w tej właśnie chwili generał się zastrzelił? A miał przecież samochód kierowcę benzynę. Wystarczyło aby włożył kask wciągnął rękawiczki i wyszedł, zszedł z ganka tej willi (przypuszczam że była to willa: w willach umieszcza się zazwyczaj sztab generała brygady zamki natomiast są tradycyjnie zarezerwowane dla generałów dywizji i jeszcze wyższych szarż a fer-

my dla zwykłych pułkowników): a więc willa z kwitnącym na trawniku prunusem bramą wymalowaną na biało żwirowaną alejką biegnącą naokoło pomiędzy szpalerami aokuby o kropkowanych liściach z mieszczańskim salonem przybranym nieuniknionym bukietem gałęzi jałowca albo pękiem farbowanych piór — na srebro albo jesienną czerwień — na rogu kominka lub na fortepianie waza odsunięta na bok aby zrobić miejsce rozłożonym mapom, stąd (z willi) wychodziły przez tydzień rozkazy i zarządzenia mniej więcej tak samo użyteczne jak rozkazy i zarządzenia formułowane w tym samym okresie przez strategów zasiadających w prowincjonalnych kawiarenkach i komentujących codzienny komunikat: wystarczyło więc aby zszedł z ganka, spokojnie wsiadł do swojego samochodu z proporczykiem i pojechał prosto nie zatrzymując się aż do kwatery głównej swojej dywizji albo korpusu, antyszambrował tam dość długo i dostał znów jakieś dowództwo tak samo jak inni. I zamiast tego wszystkiego, kiedy oficerowie wsiedli już do drugiego samochodu, silniki warczały, motocykle kilku ostatnich kurierów pyrkały, a samochód z proporczykiem czekał z otwartymi drzwiczkami, generał strzelił sobie w łeb. A wśród warkotu motocykli i samochodów nikt nawet nie usłyszał wystrzału. I może nie chodziło tu ani o stracony honor, ani o nagłe objawienie własnej nieudolności (ostatecznie nie był może zupełnie głupi — skąd można to wiedzieć? — może wolno przypuszczać że rozkazy jego nie były głupie, ale najlepsze, najsłuszniejsze może nawet natchnione — skąd można to wiedzieć? powtarzam skoro nigdy nie dotarły do miejsca przeznaczenia): było to więc coś innego prawdopodobnie: jakaś próżnia dziura. Bez dna. Absolutna (...)

Ale jak nazwać to: nie wojnę nie klasyczne niszczenie czy eksterminację jednej z dwóch armii ale raczej zniknięcie wchłonięcie przez nicość czy przez żywioł pierwiastkowy tego co przed tygodniem jeszcze było pułkami bateriami szwadronami plutonami żołnierzy, lub raczej: zniknięcie idei samego pojęcia pułku baterii szwadronu plutonu żołnierzy, lub raczej: zniknięcie wszelkiej idei wszelkiego pojęcia tak że wreszcie generał nie widział już powodu aby żyć nadal i to nie tylko jako generał to znaczy jako żołnierz ale nawet po prostu jako istota myśląca i strzelił sobie w łeb

walcząc ze snem

czterej kawalerzyści posuwali się ciągle wśród opłotków oddzielających pastwiska sady i archipelagi czerwonych domków to rozproszonych pojedynczo to skupionych a nawet ściśniętych tak że tworzyły ulicę potem rozbiegały się znowu wśród kępek drzew rozrzuconych na równinie plam podobnych do zielonych strzępiastych chmur najeżonych ciemnymi trójkątnymi rogami

czterej kawalerzyści — jeszcze żołnierze bo ubrani w mundury i uzbrojeni to znaczy jednakowo wszyscy czterej wyposażeni w szable tzw. francuskie długości około metra i wagi dwóch kilo o lekko zakrzywionej klindze ukrytej w metalowej pochwie osłoniętej z kolei futerałem z brązowej tkaniny zawieszone na dwóch rzemieniach po lewej stronie między siodłem a czaprakiem, tak że pochwa tworzyła lekką wypukłość pod lewym udem jeźdźca gdy rękojeść szabli znajdowała się po lewej stronie łęku i w potrzebie łatwo było schwycić ją prawą dłonią, każdy z oficerów miał ponadto rewolwer a dwaj żołnierze karabinki o krótkiej lufie przewieszone przez ramię

i już nie całkiem żołnierze bo odcięci od jakiejkolwiek formacji nie wiedzieli co robić nie tylko dlatego że najstarszy stopniem (kapitan) nie otrzymał żadnych wskazówek (z wyjątkiem może rozkazu wycofania się do pewnego punktu, rozkazu wydanego prawdopodobnie wczoraj lub przedwczoraj tak że niemożliwością było wiedzieć czy punkt ten nie został już opanowany przez nieprzyjaciela — jak twierdzili ranni i ludzie napotkani na szosie — i czy wobec tego należało uważać ten rozkaz za obowiązujący i wykonalny) ale także dlatego że nie wyglądało już wcale na to aby on (kapitan) miał w ogóle ochotę cokolwiek rozkazywać czy wymagać posłuchu jak się to okazało nieco wcześniej kiedy dwaj łącznicy na rowerach towarzyszący jeszcze kawalerzystom odmówili dalszej jazdy a on nawet nie odwrócił głowy aby ich wysłuchać ani nie otworzył ust aby im zakazać dezercji ani nie sięgnął po rewolwer aby im zagrozić, ale co tu można wiedzieć?

pięć koni posuwało się jak gdyby we śnie cztery anglo-araby z hodowli pół-krwi w Tarbes w tym dwa ogiery wałach kapitana czwarty zaś (dosiadał go zwykły kawalerzysta) był właściwie klaczą, miały od sześciu do jedenastu lat a maści: kapitański karogniady to znaczy prawie czarny z gwiazdką na czole, podporucznika złoty kasztan, klacz szeregowego kawalerzysty gniada ze strzałką na czole i białymi pęcinami (prawe, przednia i tylna) koń ordynansa jasnogniady (czerwonawy) z białą pęciną prawą przednią, a piąty (luzak z zaprzęgu cekaemu ciągnący po ziemi obcięte — uderzeniem szabli? — szory) zarekwirowany perszeron, kasztan albo bułany czy też raczej deresz nakrapiany siwizną o żółtawosiwym lekko kędzierzawym ogonie ze strzałką sięgającą chrap i jasnoróżową wargą górną, przepisowo obcięte grzywy pięciu koni (z wyjątkiem grzywy porucznikowego kasztana i luzaka) przypominały gąsienice pokryte czarnym i lekko wijącym się puszkiem kiedy koń podnosił łeb tak że skóra na szyi fałdowała się, długie ich ogony sięgały pęcin, jedno z pięciu zwierząt — kasztan podporucznika — strychował tzn. czubkiem lewego tylnego kopyta uderzał w kłusie o kopyto przednie, koń ordynansa natomiast lekko utykał na lewą tylną skaleczył sobie prawdopodobnie strzałkę o kamień galopując przed dwoma dniami po nasypie kolejowym kiedy pluton wyszedł z ostatniej zasadzki zwierzęta których od sześciu dni nie rozsiodłano i nie rozkulbaczono musiały mieć wielkie rany na grzbiecie od odparzeń i braku powietrza

ale co tu można wiedzieć, co tu można wiedzieć? czterech jeźdźców i pięć koni jak gdyby pogrążonych we śnie które nie posuwają się ale tylko podnoszą i opuszczają nogi w miejscu właściwie nieruchome na drodze, mapa rozległa powierzchnia ziemi łąki lasy przesuwają się powoli pod nimi i wokół nich pozycje opłotków zagajników domów zmieniają się prawie niedostrzegalnie, czterech ludzi złączonych niewidoczną i skomplikowaną siecią odruchów przyciągania czy odpychania krzyżujących się i splatających wzajemnie których wypadkowe tworzą niejako punkt a raczej wielokąt równowagi grupy deformującej się zresztą na skutek ustawicznych bodźców zewnętrznych albo wewnętrznych

na przykład kawalerzysta jadący z tyłu i na prawo od podporucznika dostrzega nagle (w chwili gdy tamten odwraca głowę aby odpowiedzieć kapitanowi) profil którego zarys zdradza zarozumialstwo albo głupotę tak że obojętność jaką jeszcze przed chwilą odczuwał dlań naprawdę albo zdawało

mu się że odczuwa przeobraża się w sposób irracjonalny w uczucie bliskie wrogości i pogardy gdy tymczasem w tej samej chwili dostrzega poniżej kasku jego szyję młodzieńczą niemal dziecięcą, szczupłą a nawet chudą, a nawet na pozór cherlawą patrzy jeszcze niżej przygląda się jego torsowi ramionom wystającym łopatkom i zrodzoną przed chwilą wrogość równoważy jakaś doza litości a oba te uczucia litość i wrogość neutralizują się i powraca obojętność

stosunki między obu oficerami zachowującymi wprawdzie rezerwę łagodzi jednak pewna doza wdzięczności i wzajemny szacunek uczucia wynikające z dobrych manier które umożliwiają im prowadzenie rozmowy pogodnej pozbawionej znaczenia i błahej szczególnie cennej w tej chwili — bliskiej śmierci — kiedy wspólna troska o elegancję i dobrą postawę każe im wymieniać słowa pogodne pozbawione znaczenia i błahe

kapitan i ordynans jadą w odległości blisko czterech metrów od siebie i kapitan nie odwraca się ani razu aby przemówić do ordynansa mimo że pominąwszy ową troskę o elegancję byłby go prawdopodobnie wolał jako interlokutora od podporucznika (ale co tu można wiedzieć?) a to z powodu więzów dawniejszych i ściślejszych jakie się wytworzyły między nimi konsekwencja kaprysu (czy potrzeby?) który skłonił go (kapitana) do poślubienia dziewczyny dwukrotnie od niego młodszej a jej znów kaprys skłonił go do założenia stajni wyścigowej i zaangażowania dżokeja którego znów kaprys młodej kobiety albo raczej kaprys ciała tej młodej kobiety

...Chyba że był to kaprys jej ducha jeśli się weźmie pod uwagę osobowość czysto fizyczną dżokeja który nie miał w sobie jak się zdaje nic szczególnie pociągającego chyba że nie biorąc pod uwagę ani jego wyglądu zewnętrznego ani jego zalet (takich jak zręczność w dosiadaniu koni wyścigowych) które mogły przysłonić niezbyt pociągającą budowę fizyczną kobieta ta traktowała go (ale co tu można wiedzieć skoro później — to znaczy po skończonej wojnie — nie dopuszczała nawet myśli o tym że coś ją z nim kiedykolwiek łączyło osobiście, nie zainteresowała się jego losem, nie usiłowała go zobaczyć — tak samo jak on zresztą — tak że w tym wszystkim prawdziwe były może tylko mgliste aluzje i złośliwości i przechwałki do których go dwaj młodzieńcy obdarzeni bujną wyobraźnią a pozbawieni kobiet w niewoli skłonili albo raczej zmusili) chyba że uważała go tylko za narzędzie (że tak powiem falliczne czy priapiczne jak się nazywa to coś co w Japonii przyczepiają sobie do obcasa kobiety zamężne aby siadając na tym w pozycji niewygodnej właściwej sztuce erotyzmu i cokolwiek zaprawionej akrobacją ludzi Wschodu nadziać się na nie, wprowadzając w siebie — i wypełniając się nią — tę dumną i nieodpartą namiastkę męskości) narzędzie wygodne dzięki niewolniczej zależności dżokeja i łatwości z jaką mogła go spotkać ilekroć zapragnęła zaspokoić elementarne potrzeby fizyczne czy może duchowe — takie jak zuchwałe wyzwanie pragnienie odwetu zemsta i to nie tylko względem mężczyzny który ją poślubił (kupił) i rościł sobie prawo do jej posiadania lecz także względem całej klasy społecznej wychowania obyczajów zasad i przymusów których tak nienawidziła

nad stosunkami między kapitanem i dawnym dżokejem ciążył ponadto handicap jaki stanowi między dwiema istotami ludzkimi ogromna różnica możliwości finansowych, potem stopni wojskowych, pogłębiona używanym

przez każdego z nich odmiennym językiem wznoszącym między nimi przegrodę nie do przebycia tak że z wyjątkiem tego co stanowiło problem techniczny i uczuciowy który ich połączył (tzn. konie) obaj używali nie różnych słów na określenie tych samych rzeczy ale tych samych słów na określenie różnych rzeczy a kapitan żywił może pewną urazę albo pewną zazdrość o zdolności jakie jego były dżokej miał w ujeżdżaniu koni i innych istot tamten zaś doznawał w sposób całkiem naturalny i prostoduszny (miał bowiem to szczęście, że się urodził w takim środowisku społecznym gdzie z braku czasu pasożytniczy produkt uboczny mózgu — myśl — nie mógł jeszcze czynić spustoszenia, a narząd zamknięty we wgłębieniu mózgowym zachował wobec tego swoją pierwotną zdolność tzn. pomagał człowiekowi w wykonywaniu jego naturalnych funkcji), dżokej doznawał więc takich uczuć jakich może doznawać osobnik wywodzący się z klasy pracującej względem osoby od której zależy materialnie i — w konsekwencji — hierarchicznie, to znaczy przede wszystkim (niezależnie od odruchów szacunku sympatii czy zdumionego współczucia jakie mogły się potem zrodzić) poważania, podziwu (a to ze względu na posiadane przez tamtego pieniądze i władzę) równie pełnych szacunku jak całkowitej obojętności, kapitan bowiem istniał dlań tylko o tyle o ile mu płacił (za trenowanie koni i udział w wyścigach), a później został także upoważniony do wydawania mu rozkazów, tak że wszelkie więzy czy uczucia między nimi były tym samym skazane na zniknięcie od chwili gdy z jakichkolwiek powodów (ruina materialna, zlikwidowanie stajni wyścigowej, wybór innego dżokeja albo innego trenera) kapitan nie chciałby już albo nie mógł mu płacić lub (przeniesienie do innego oddziału, rana, śmierć) rozkazywać

szeregowy kawalerzysta i dawny dżokej obaj wolni (chociaż z odmiennych powodów) od wszelkiej troski o elegancję i dystynkcję wymieniali od czasu do czasu kilka słów których przypadkowość i zwięzłość graniczące z brakiem wszelkiej logiki wynikały z jednej strony z zamkniętego z natury i nietowarzyskiego usposobienia dżokeja, a z drugiej z ogromnego zmęczenia obu, kawalerzysta poprzestawał na tym że się posuwał za kapitanem (albo raczej pozwalał swojemu koniowi posuwać się za koniem kapitana) dla którego żywił już tylko nieokreśloną zdumioną i bezsilną wściekłość

ale co tu można wiedzieć, co tu można wiedzieć? Około drugiej po południu, w chwili kiedy ptaki przestają śpiewać a kwiaty stulają płatki i zwisają na wpół zwiędłe w promieniach słońca, kiedy ludzie wypijają zazwyczaj ostatni łyk poobiedniej kawy a sprzedawcy gazet wieczornych proponują pierwszą porcję wielkich nagłówków ale jeszcze nie ostatnie wydanie *Sport-Complet* czy *La Veine,* sygnał pierwszego biegu rozlegał się dopiero nawołując do startu i w przejeździe zobaczyłem na murze stary wyblakły i podarty afisz zapowiadający wyścigi w La Capelle, tam na północy Francji oni za tym przepadają kochają się w zakładach walkach kogutów barwnych ogonach lecących na wszystkie strony piórach które się mienią na niebiesko i zielono, to kraj łąk lasów spokojnych stawów dla niedzielnych rybaków (ale gdzie się podzieli rybacy kąpielowicze chlapiący się w wodzie chłopcy w pasiastych majteczkach klienci podmiejskich karczem z altankami z huśtawkami dla dziewczynek — ale gdzie się podziały te dziewczynki, one i ich króciutkie białe sukienki ich niezręczne gołe nóżki...) Flamandzi, Flahuci, twarze nalane

krwią i domy koloru byczej krwi, żółte reklamy anyżówki Pernod na fasadach ceglanych, podobno reklamy jakiejś marki cykorii miały na odwrocie informacje dla nieprzyjaciela, plany, mapki: może bylibyśmy mogli wymknąć się nazajutrz nie wpaść w ich łapy gdybyśmy mieli taką mapkę, gdybyśmy byli pojechali w kierunku północnym zamiast, ale trzeba byłoby wiedzieć, znać drogi w jarach ścieżki w lesie zagajniki (przemykaliśmy się znowu zziajani i ukradkiem od płotu do płotu rozglądaliśmy się na wszystkie strony zziajani i niepewni przed każdą łąką każdą otwartą przestrzenią) drzewa kuliste drzewa spiczaste kamieniołom cegielnię parów ogrodzenie z drutu kolczastego spadzisty nasyp, glebę całą ziemię szczegółowo zinwentaryzowaną opisaną opanowaną aż do najdrobniejszych załomków na mapach sztabu generalnego lasy wyglądają jak grządka obsiana drobnymi kółkami mikroskopijnymi półksiężycami w otoczce z kropek tak jak gdyby dopiero co zostały wycięte, a pędy uformowały się w zarośla pointylistyczne wokół spiłowanych tuż przy ziemi pni (należałoby kolorować je tą rudawożółtą farbą barwą świeżo ściętego lasu) pnie i gałęzie coraz bardziej gęstniały zbijając się na skraju polanek jak nieprzenikniona i tajemnicza przegroda, mogliśmy ją widzieć miękka i ciemnozielona otula południowe zbocza pagórków, dlatego pewnie pojechaliśmy w tamtym kierunku przekonani że jeśli zdołamy tam dotrzeć ale przedtem trzeba było z powrotem przeciąć szosę wyglądało na to że nic się tam nie rusza zbliżaliśmy się jednak z całą ostrożnością przesadziliśmy ją galopem i po raz ostatni zobaczyłem go zdołałem go rozpoznać pomyślałem że teraz pewnie zaczął już cuchnąć na dobre och doskonale niech zgnije tutaj niech śmierdzi niech zatruwa powietrze aż cała ziemia dookoła cały świat wszyscy będą musieli zatykać nosy ale nie było tam już nikogo tylko jakaś starucha z bańką mleka przemykała się pod murem fabryki i stanęła w miejscu jakby rażona piorunem a może tylko tylko zdumiona i patrzyła na nas podobnych w ucieczce do złodziejów

coś w rodzaju pustej sceny w teatrze jak gdyby przeszły po niej sprzątaczki rabusie albo zwycięzcy pozostawiając na miejscu tylko to co wydało się im zbyt ciężkie albo niewygodne do zabrania albo naprawdę do niczego nieprzydatne teraz nie było już nawet pękniętej walizki nie zobaczyłem także różowej szmatki ani much ale z pewnością musiały znowu być przy pracy to znaczy przy stole z bzykiem wlatując i wylatując z chrap potem ciągle pędem okrążyliśmy załom muru i nie widziałem go więcej, ostatecznie był to tylko zdechły koń tylko padlina w sam raz dla rakarza: zapewne przejdzie tędy wraz ze śmieciarzami i zbieraczami starego żelastwa i odpadków wypatrującymi wszędzie przedmiotów zapomnianych albo nie nadających się już do użytku teraz kiedy aktorzy i widzowie odeszli, odgłosy strzałów armatnich oddalały się także, teraz po prawej stronie, w kierunku zachodnim, widać było wysoką szarą dzwonnicę o cebulkowatym dachu wznoszącą się ponad krajobrazem ale jak wiedzieć czy oni zdobyli już tę dziurę co tu można wiedzieć co tu można wiedzieć odczytywaliśmy zagadkowe nazwy miejscowości na tablicach słupach granicznych, nazwy także barwne i średniowieczne, a oto wieś Mrówki cała różowo-ceglasta, procesja czarnych owadów sunąca wzdłuż muru i znikająca nie wiadomo gdzie we wgłębieniach drzwi szczelinach najmniejszym załomie czy najmniejszej szparze gdzie nie zdołałby się wcisnąć nawet karaluch procesja jakby wyparowująca znikająca rozpływa-

jąca się za każdym razem kiedy wybuchał pocisk szara brudna chmura nie wiadomo właściwie dlaczego wśród tych gruzów to miasto w którym nie było nic oprócz żałosnej procesji mrówek i nas czterech na szkapach padających ze zmęczenia, ale pewnie mieli zapas pocisków do zużycia, może wyładowali je w nocy i walili teraz na chybił trafił żeby tylko uniknąć trudu ładowania ich z powrotem na ciężarówkę z amunicją, kobiety chroniły dzieci zrodzone z ich brzucha owoce ich trzewi tuląc je do piersi dźwigały toboły czerwone rozdarte bety z których sypało się pierze i puch wywlekając wnętrzności białe flaki domów które rozwijały się wzdłuż szosy jak pasma serpentyn girlandy zawieszone tu i ówdzie na drzewach cóż to był za święty którego mękę oglądałem na obrazie oprawcy o potężnych barkach nawijali na wałek sine i zakrwawione kiszki wywlekane z jego brzucha, po raz drugi zobaczyłem ten sam afisz sprzed roku chyba co najmniej ale były to wyścigi kłusaków kłusaków w zaprzęgach nie dosiadanych, dosiadałem nie mojego konia ale konia jakiegoś nieznanego poległego żołnierza nie miało to właściwie wielkiego znaczenia szkoda mi było jednak mojej nowej latarki elektrycznej i tej szynki którą udało mi się znaleźć wczoraj rano w domu wyrabowanym już przecież od góry do dołu, to świństwo służba w kawalerii bo osłaniasz tylko cofające się oddziały przyjeżdżasz wszędzie wtedy kiedy piechurzy czy artylerzyści wszystko do szczętu wymietli: od tygodnia całe nasze żarcie to były tylko kompoty jedyna rzecz którą tamci mieli w pogardzie, piliśmy wielkimi haustami wprost ze słoików słodki i lepki sok który się nam wylewał na brody szyje, nie schodząc z koni wyrzucaliśmy słoiki po wypiciu jednej czwartej zawartości tłukły się na skraju szosy nie podobna było zabierać tego ze sobą bo by się wszędzie tylko rozlewało, szkoda mi także było moich przyborów toaletowych chętnie bym się wykąpał odświeżył poczuł spływającą po ciele wodę umarli wszyscy byli odpychająco brudni ich krew wyglądała nieprzyzwoicie jak odchody jak gdyby robili pod siebie ale spróbuj no umyć się na wojnie przy zapiętym rzemieniami worku z lewej strony siodła wisiało przepisowe płócienne wiadro przeznaczone w zasadzie do pojenia koni ale nam służyło głównie podczas golenia za każdym razem kiedy o tych wiadrach myślę widzę je pełne wody powleczonej jak gdyby bielmem mydlaną emulsją niebieskawą i popękaną przylepioną do chropowatych ścianek gronami banieczek, po prawej stronie były szczypce do przecinania zasieków, zastanawiałem się co ten poległy idiota tarabanił w swoich workach wypchanych po brzegi pewnie brudną koszulę i gacie może listy kobiety która go pytała czy ty mnie kochasz, czego jej jeszcze było trzeba przecież całe cztery lata myślałem tylko o niej może także skarpety które mu tamta zrobiła na drutach w każdym razie musiał być niski bo strzemiona były dla mnie za krótkie kolana miałem za wysoko obijały się o te worki a zazwyczaj przecież opuszczałem strzemiona na całą długość a nie tak jak te małpy dżokeje zamierzałem je podłużyć odkąd tego szkapiska dosiadłem powtarzałem sobie że muszę przesunąć sprzączkę o jedną albo nawet dwie dziurki ale minęła już chyba godzina a jeszcze tego nie zrobiłem bo myślałem miałem nadzieję że za chwilę kapitan zdecyduje się jednak na kłus bo myślałem na Boga że zwieje stąd wyprowadzi nas galopem karierem z tej zasadzki gdzie jechaliśmy sobie uroczyście spacerowym truchtem jak ruchome cele ale prawdopodobnie nie pozwalała mu na to jego godność jego pochodzenie kasta tradycja a może

po prostu i najidiotyczniej miłość do koni musiałby bowiem puścić się jak strzała żeby się wydostać z tej zasadzki i może uważał że jego koń potrzebuje odpoczynku nawet jeśli miałoby go to kosztować życie podobnie jak nieco wcześniej zatroszczył się o napojenie zwierząt: prowadził więc nadal swojego wierzchowca stępa bo nauczył się od przodków, że należy dać odpoczynek koniowi od którego przed chwilą wymagano gwałtownego wysiłku dlatego więc posuwaliśmy się arystokratycznie wspaniale w majestatycznym tempie żółwim a on ciągle rozmawiał jak gdyby nigdy nic z tym swoim podporucznikiem opowiadał mu zapewne o swoich sukcesach jeździeckich i zaletach gumowych lejc na wyścigach wspaniały cel dla tych Hiszpanów nieprzeniknionych bezwzględnie na śmierć i życie zbuntowanych uczulonych jak należy przypuszczać na płaczliwe wywody na temat powszechnego braterstwa bogini Rozumu Cnoty którzy czekali zaczajeni za dębami korkowymi czy oliwkami zastanawiam się jakie tchnienie miała w owych czasach śmierć czy tak samo jak dziś pachniała nie prochem i chwałą jak w poezji ale tymi ohydnymi wywołującymi mdłości wyziewami siarki i spalonej oliwy gdyż broń czarna i naoliwiona skwierczała dymiąc jak patelnia zapomniana na ogniu cuchnącym spalenizną gipsem kurzem

wolałby prawdopodobnie nie robić tego sam spodziewał się pewnie że wyręczy go jeden z nich i oszczędzi mu tej przykrej chwili ale może wątpił jeszcze że ona (to znaczy Rozum to znaczy Cnota to znaczy jego gołąbka) nie była mu wierna może tylko przybywając znalazł coś w rodzaju niezbitego dowodu na przykład tego masztalerza ukrytego w szafie, coś co go zmusiło do powzięcia decyzji, dowiodło w sposób nieodparty tego w co nie chciał uwierzyć albo czego dostrzec nie pozwalał mu honor, tego właśnie co się rzucało w oczy skoro sam Iglésia mówił że udawał zawsze że nic nie widzi i opowiadał jak raz omal ich nie zaskoczył kiedy to dygocąc ze strachu i niezaspokojonego pożądania ona ledwie zdążyła obciągnąć sukienkę w stajni ale on nie spojrzał nawet w jej stronę poszedł wprost do klaczki pochylił się macając pęcinę i powiedział tylko Myślisz że ten lek wystarczy ma jeszcze chyba spuchnięte ścięgno uważam że trzeba to jednak przypalić i udając ciągle że nic nie dostrzega zamyślony i próżny na tym koniu jechał na spotkanie śmierci której palec już leżał na nim już go dotykał ja posuwałem się za jego torsem kościstym i sztywno osadzonym w siodle plamka zrazu niewiele większa od muchy w oku zaczajonego strzelca cienka sylwetka rysująca się pionowo przed muszką karabinu wyraźniejsza i rosnąca w miarę jak się zbliżał wzrok nieruchomy i uważny jego zabójcy który z palcem cierpliwie leżącym na spuście widział że się tak wyrażę drugą stronę tego co ja mogłem widzieć albo ja — pierwszą stronę a on drugą to znaczy że my obaj ja posuwający się z tyłu i on śledzący jego zbliżanie się posiadaliśmy razem całość zagadki (zabójca świadomy tego co ma nastąpić i ja świadom tego co nastąpiło, to znaczy przeszłe i przyszłe jak dwie połówki rozkrojonej pomarańczy idealnie przylegające do siebie) po środku której znajdował się on świadomy albo świadomie nieświadomy tego co się stało jak również tego co miało nastąpić w tej jakiejś nicości (tak jak podobno w sercu tajfunu istnieje strefa całkowitego spokoju) pojmowania, w punkcie zerowym: musiałby mieć lustro o wielu płaszczyznach aby zobaczyć siebie swoją sylwetkę grubiejącą rosnącą do tego momentu kiedy strzelec dostrzeże stopniowo galony, guziki bluzy wreszcie

rysy twarzy, muszka karabinu wybierze najdogodniejsze miejsce na piersi lufa przesunie się jego śladem a promień słońca napęczniały wiosennym zapachem polnych róż położy się na czarnej stali. Ale czy naprawdę widziałem czy wydawało mi się tylko że widzę czy po prostu wyobraziłem sobie to już po wszystkim a może widziałem we śnie może spałem może nigdy nie przestałem spać z otwartymi oczami w biały dzień kołysany tupotem pięciu koni tratujących własne cienie uderzeniami kopyt o zakłóconym rytmie tak że brzmiało to jak terkot zmienny zlewający się z własnym echem tak jak gdyby tylko jeden koń się posuwał niekiedy potem znów rozbity rozłożony na poszczególne dźwięki które goniły się nawzajem i tak w kółko, wojna roztacza się że tak powiem spokojna wokół nas, pojedyncze pociski biją w opustoszałe sady z hukiem głuchym monumentalnym przeciągłym jak trzaskające na wietrze drzwi pustego domu, krajobraz całkowicie wyludniony pusty pod nieruchomym niebem, świat zatrzymany zastygły bez ruchu kruszący się rozsypujący padający powoli w gruzy jak budowla opuszczona, niezdatna do użytku, wydana na pastwę chaotycznej, niedbałej, bezosobowej i niszczycielskiej pracy czasu.

Przełożyła
Wiera Bieńkowska

Jean Jacques Mayoux

JOSEPH CONRAD

I. CZŁOWIEK I JEGO WOLNOŚĆ

Teodor Józef Konrad Korzeniowski miałby teraz trochę więcej niż sto lat. Urodził się 3 grudnia 1857 roku na polskiej Ukrainie jako obywatel rosyjski. Zmarł w roku 1924 jako Anglik, zapewne znacznie mniej Anglik, niżby tego pragnął, a na pewno jako jeden z największych mistrzów powieści angielskiej swojej epoki. Od bliskich mu ludzi wiemy, że nigdy dobrze po angielsku nie mówił, a styl jego, przeorany wyrażeniami gwarowymi i zwrotami sugerowanymi przez sugestywne walory słowa, posługuje się językiem o charakterze niezdecydowanym, gdzie szczególnie rzucają się w oczy galicyzmy (*resume* w znaczeniu reasumować, *lecture* w znaczeniu lektury). Przeżył bowiem we wczesnej młodości okres, w którym mówił prawie wyłącznie po francusku i może niewiele brakowało do tego, żebyśmy zatrzymali go dla siebie. Ale wtedy byłby to już kto inny.

Dzieciństwo miał smutne; jak widma nawiedzały je złowrogie pogłoski i groźby, wiadomości o zesłaniach, rewizje i zakazy policyjne. Już wtedy szczęściem był jedynie odblask minionej chwały, wspomnienia i żale. Utracony, obszerny dom w Warszawie wyłaniał się z jego pamięci jak sen: „Dotychczas nie mogę pozbyć się wrażenia, że wszystko to miało olbrzymie rozmiary i że ludzie, którzy zjawiali się i znikali w tych przepastnych wnętrzach, postawą swoją przewyższali normalne wymiary ludzi spotykanych potem w ciągu całego życia". Matka, którą stracił mając osiem lat, stała się dla syna na zawsze ideałem kobiecości i pozostała wysublimowanym wcieleniem wszelkich, w rajskim zaraniu życia utraconych dóbr. Ojciec tłumaczył pana de Vigny, zapewne z powodu dumnie wypowiadanych przez niego stoickich haseł, a nie dlatego, żeby gustował w intensywnych skrótach jego poezji, w jej nagłych zrywach muzycznych, w jej niespodziewanych pieszczotach. Apollo Korzeniowski, ten zbuntowany szlachcic, obnosił swoją klęskę jak męczennik palmę i tak jakby nic na świecie oprócz tej klęski nie miało sensu ani wartości. Niektóre wypowiedzi w późniejszym dziele Conrada pozwalają domyślić się przez pewne analogie, co z tego ojca przekazane zostało jedynemu synowi. Melancholijny szwedzki baron ze *Zwycięstwa*, Heyst, przypomina Conrada w rysach charakteru tak indywidualnych i tak szczególnych, że trudno tu nie dojrzeć pewnego dziedzictwa duchowego. „Będę

szedł przez życie nie mając nawet kija w ręku" — mówił Conrad w swoich *Wspomnieniach*. I Heyst ma ten sam wstręt, a może raczej to samo poczucie śmieszności w stosunku do użycia jakiejkolwiek broni: „Jestem już z innej zupełnie epoki" — mówi. Ta niechęć do broni, do walki jest u Heysta tylko pewnym aspektem niechęci do życia, pochodzącym bezpośrednio z nauk ojcowskich.

„...— Więc jak postępować? — westchnął młody człowiek, patrząc w ojca siedzącego sztywno na fotelu z wysokim oparciem.

— Patrzyć i nie odzywać się nigdy — brzmiały ostatnie słowa człowieka, który spędził życie dmąc w straszliwą trąbę i napełniał niebo i ziemię spustoszeniem nie zauważonym przez ludzkość zdążającą swymi drogami."

Widząc ten pełen stoicyzmu i rezygnacji koniec następujący po dźwiękach trąby, których w ciągu całej powieści nic nie tłumaczy i nic nie materializuje, trudno nie myśleć o posępnym Apollu, o tym powstańcu, który straciwszy wszelkie nadzieje w sprawie Polski stracił jednocześnie cały sens istnienia. Trudno nie słyszeć w tych smutnych radach echa wskazań, jakie nieraz musiał słyszeć Conrad w dzieciństwie. Zaiste, chyba gorszą jeszcze rzeczą od prześladowań podłej i małostkowej tyranii i gorszą od losu wygnańca było postanowienie nierozerwalnego złączenia się, zidentyfikowania się ze sprawą przez niego samego uważaną za przegraną i, co za tym idzie, wyrzeczenia się wszelkiego zainteresowania dotyczącego przyszłości, trwania w tym, co przeszło, odwracając się plecami do życia. Wydaje mi się, że pewne aspekty niewątpliwych źródeł Conradowskiego pesymizmu pozostały nie dostrzeżone: istotnie, to odrzucenie wszelkiej nadziei nosi dość osobliwe piętno arystokratyczne; trzeba bowiem przyznać, że na Wołyniu wielcy właściciele ziemscy byli Polakami, ale nie były nimi tzw. „dusze" i nie brały one udziału w walce przeciw caratowi. Jedną z najbardziej frapujących scen w pamiętnikach Conrada jest opis, jak pełni nienawiści, tępi i chciwi chłopi ukraińscy grabią dwór brata jego dziadka, Mikołaja Bobrowskiego, korzystając z tego, że właściciel przyłączył się do powstania. Paradoksalna rewolucja, której lud był przeciwny. Tłum jest tylko chaosem, elementem zniszczenia, bestialstwem. *Vox populi, vox diaboli.* Tłumaczy to fakt, że w całym dziele Conrada nigdy nie słyszy się bijącego serca ludu; to, co dla innych mogło być pociechą i umocnieniem, jest dla tych hardych dusz jedynie powodem do całkowitego odcięcia się i zamknięcia w sobie.

Conrad pisał do Cunninghama Grahama, tego ze swych korespondentów, któremu zwierzał się, spowiadał najszczerzej: „Niczego nie żałuję, niczego się nie spodziewam. Stosuję względem siebie racjonalistyczny, bezwzględny egoizm: muszę zachować dla siebie całą moją myśl nietkniętą, jako ostatni hołd złożony przegranej sprawie". Widzimy więc, że sam Conrad stawia ten motyw Przegranej Sprawy w centrum swoich zainteresowań, może nawet w centrum całej swej świadomej myśli. Mówi jeszcze: „Patrzę na przyszłość z dna bardzo czarnej przeszłości i mam przekonanie, że zakazane mi jest wszystko, prócz wierności dla sprawy absolutnie przegranej".

Można by mnożyć te cytaty. Ale tu właśnie czujemy się zakłopotani. Ten wyznawca wierności uciekł, zmienił narodowość, więcej jeszcze: stwarzając własny swój świat posługiwał się językiem nie będącym mową jego przodków.

Na czym więc polegała ta wierność, byłabyż tylko deklaratywna, skoro nie miała żadnego wpływu na istotne elementy jego późniejszego życia? Widzimy, że sprawy komplikują się, ale przez to właśnie stają się interesujące. Pisząc we *Wspomnieniach* o jednej z dwóch podróży do Polski, omawiając wizytę u wuja na Ukrainie, która nastąpiła w czasie jego pierwszej podróży 1893 roku, Conrad, jak gdyby słyszał czytelnika zastanawiającego się nad tym, dlaczego zdecydował się na tę tułaczkę, dodaje: „Jestem przekonany, że istnieją ludzie o nieskazitelnej prawości, którzy gotowi są pogardliwie szeptać o dezercji. Tak właśnie niewinne pragnienie przygody może stać się gorzkim dla podniebienia". I dalej jeszcze: „W sądach, jakie wydajemy o ludziach, trzeba zawsze pozostawić pewien margines na to, co niewytłumaczalne w tym świecie, gdzie żadne wytłumaczenie nie jest ostateczne. Nie powinno się nigdy nikogo lekkomyślnie potępiać za to, że zdradził swoją wiarę... Pozory mylą. Głos wewnętrzny może pozostać całkowicie wiernym najtajniejszym radom sumienia; wierność jakiejś poszczególnej tradycji może zostać nietknięta poprzez różne zdarzenia składające się na egzystencję nie mającą już nic wspólnego..."

I dalej jeszcze mówi o ukrytych powiązaniach różnych sprzeczności w naturze ludzkiej, sprawiających, że czasem „miłość przybrać może kształty zdrady".

Znajdujemy się więc na terenie znacznie bardziej subtelnym, gdzie obciążone sumienie po upadku dręczone jest obsesją, a nawet miłością straconego dobra. Widzimy tu w Conradzie jedną z tych rzadkich dusz, dla których nic nie pozostaje obce ze smaku potępienia.

Wyznanie i usprawiedliwienie sąsiadują ze sobą. „Don Quichotte — mówi — nie był dobrym obywatelem." Porównanie to z nim samym jest dość dziwaczne i niezręczne, dotyczące jednej tylko strony zagadnienia — pociągu do włóczęgi; ale nie ma tu Polski zbolałej i opuszczonej. W wypadku Don Quichotte'a nie ma ojczyzny, a więc nie wchodzi w grę poczucie obywatelskie.

I wreszcie jeden jeszcze ustęp ze *Wspomnień*, bardziej może wymowny i odsłaniający całą ostrość cierpienia moralnego, całą intensywność poczucia samotności, w jakiej znajdował się Conrad:

„Zerwawszy z moim pochodzeniem wśród burzy krytyk i potępień pochodzących od ludzi mających zaledwie jakiś cień prawa upoważniającego ich do wygłaszania takich opinii, oddzielony olbrzymią przestrzenią od tych, którzy byli przedmiotem naturalnego mego przywiązania, a i od nich nawet do pewnego stopnia odgrodzony przez całkowicie niepojęty dla nich tryb życia, jaki w tajemniczy sposób oderwał mnie od przyrodzonych zależności, zrozumiałem, że morze miało być moim światem."

Taka obsesja, którą trzeba wyraźnie podkreślić, wyznacza miejsce, jakie w dziele Conrada miała zająć pewna dialektyka wierności. Gdyż, skoro mówi nam o swym przekonaniu, że „świat opiera się na kilku bardzo prostych ideach... w szczególności na idei wierności", to istotnie zdrada, będąca przez nadaną jej wagę sprawdzianem siły przeciwstawnej idei, staje się jednym z głównych tematów w twórczości Conrada. Miał rację, i nie tylko w stosunku do własnej twórczości: przypomnijmy sobie choćby tylko Racine'a czy Shakespeare'a. I chociaż znajdujemy w dziele Conrada przykład zdrady rodzącej się z samej tylko czystej nienawiści, z chęci zniszczenia

pochodzącej niejako ze źródeł absolutnego zła, znacznie bardziej wstrząsające, znacznie głębsze są zdrady takie, jak zdrada Nostroma, Razumowa czy Lingarda, łączące z wytłumaczalnymi motywami jakąś przyczynę niepojętą, a bardziej istotną jeszcze, jakiś fatalizm, tajemnicę leżącą w samej naturze człowieka. Zaiste, dlaczego właściwie Lord Jim zeskakuje z pokładu „Patny"? Dlaczego — co jest zdradą bardziej subtelną i na pozór bezcelową — zawierza tym „desperados", którzy zamordują jego przyjaciół? Dlaczego Lingard zdradza swych najbliższych i całą swoją przyszłość dla kobiety, która na zawsze pozostanie obca? Przyczyną tego jest, że zostali skuszeni raczej niż uwiedzeni przez jakąś fascynację, każącą im wyrzec się najgłębszej swej prawdy, zniszczyć siebie samych, a siłę jej dane im było poznać dopiero po wywołanych przez nią skutkach. Ale czyż wynika z tego, że w każdej z tych zdrad mamy dosłuchiwać się cicho szeptanego wyrazu „Polska"? Tak i nie: tak, jeżeli chodzi o najgłębsze pokłady świadomości, tak, pomimo niezręcznych wywodów Morfa, w złotych czasach psychoanalizy, kiedy starał się wytłumaczyć psychologiczną bazę pewnych lapsusów i innych ukrytych przyczyn mających zamaskować tę obsesję. Nie, nie trzeba odczytywać słowa „Polska" w nazwie „Patna", ale można odnaleźć nieodwracalną winę Conrada we wszystkich upadkach jego bohaterów.

Poprzez wszystkie te zamaskowania można rozpoznać chęć obrony, wykazanie ironicznej gry losu z impulsywnymi odruchami, z intencjami, które przypadek zaskakuje nieraz w sposób tak okrutny.

Jest rzeczą ważną, że Conrad sam mówił o wpływie tej świeżej jeszcze winy na jego stosunki z kobietami, i tak już utrudnionymi przez idealizację obrazu matki. Jeżeli widzimy w *Zwycięstwie* Conrada-Heysta niezręcznie ironizującego i bojącego się nade wszystko tego, żeby nie dać się „nabrać", gdy raz wplącze się w stosunki z ludźmi, to widzimy również nie mniej wyraźnie w *Nostromo* Conrada-Decouda bardziej lekkomyślnego, i to nie dlatego, że jest znacznie młodszy — ale tak samo ukrywającego pod maską niedbałości jednakową nieufność w stosunku do wszelkiego zaangażowania się w sprawy ludzkie, zbyt skomplikowane, by mogły być kontrolowane przez jednostkę. W rzeczy samej, jeżeli Conrad nie identyfikuje siebie z Decoudem, z tym niepoprawnym szlifibrukiem paryskich bulwarów, którego własna lekkomyślność doprowadza do śmierci, to w epoce sceptycyzmu przeżywanej jeszcze w Polsce, a potem już we Francji czyni coś analogicznego: wracając do swych wspomnień i chcąc umiejscowić w nich pierwszą swoją miłość i tę, która była jej przedmiotem, pragnąc, by rozumiano, jak został przez nią potraktowany, porównuje swoją sytuację do wzajemnych stosunków pomiędzy Antonią a Decoudem. Czyżby Conrad-Decoud jeszcze wtedy, w Polsce, zaczął tracić wiarę tak w gesty polityczne, jak we wszelkie ruchy mas i okazywać niesmak w stosunku do tych spraw, które później i w innych ramach niż własny jego kraj uważać będzie za bufonadę lekkomyślną i krwawą? Surowe patriotyczne zasady wygłaszane przez Antonię mogą (jeśli liczymy się z tym wyznaniem) dać wyobrażenie o tym, z jakim okrucieństwem potraktowała go młoda Polka, będąca „heroldem tej wiary, którą wyznawaliśmy wszyscy od urodzenia". Stąd jej miażdżące krytyki w stosunku do mojej lekkomyślności *„zupełnie jak w wypadku tego biednego Decoud"*, te bezwzględne, nie dające się odeprzeć zarzuty.

Czy wspomniałem o tym, że był bardzo mały? „Genialny karzeł" — mówił o nim Symons wspominając ich pierwsze spotkanie.

Musiał dużo wycierpieć i upokorzenie, jakiego doznał, zostawiło w nim ślady. Resentyment nie dający się wyczuć w powyższym cytacie wybucha w sposób tym bardziej zaskakujący w nieznanym dotychczas tekście opublikowanym przez G. Jean-Aubry. Mówi tutaj jasno, że w tej pierwszej miłości był „wyjątkowo nieszczęśliwy" i po trzydziestu pięciu latach wzdryga się jeszcze „na samo wspomnienie tej szatańskiej złośliwości". Ta dziewczyna — dodaje, dość dziwnie ją określając — odznaczała się po prostu nad wyraz banalną głupotą. Krótko mówiąc, wyszedł z tego „pokryty bliznami i niemal odarty ze skóry", z całkowitym zwątpieniem w siebie samego i z pewnym uczuciem lęku, które miało pozostać mu na zawsze.

Powieści Conrada, jak zapewne i jego życie, są rzeczywiście pełne miłości masochistycznych do kobiet zimnych, okrutnych, niedostępnych albo też do bladych bóstw, pozbawionych realnego istnienia. Kapitan Anthony z *Losu*, Tom Lingard w *Ocaleniu* łączą w swej beznadziejnej roli zakochanych anglosaską rezerwę z polską rycerskością. Te szlachetne pozy, te upokorzenia, te ubóstwiania nie dadzą się odłączyć od pierwszej niefortunnej miłości ani też od nieszczęść dzieciństwa i utraconej matki.

Jest rzeczą pewną, że dla Conrada porzucenie upokorzonej i uciśnionej ojczyzny odpowiadało organicznej potrzebie zmiany, wyzwolenia się i — jak nieraz sam to mówi — przygody. Reszta motywów przez niego podawanych to już późniejsza konstrukcja myślowa, racjonalizacja, tłumaczenie się przed samym sobą. Cała reszta — łącznie z terminem opuszczenia kraju, z przyjęciem narodowości angielskiej. Odbyło się istotnie owo spotkanie odczute przez niego jako znak proroczy, ci turyści angielscy w Alpach wtedy, kiedy młodociany Conrad nie odwrócił się jeszcze ostatecznie od przeszłości, a wyrywał się w nieznane i było to niewyraźne wzruszenie, które jakoby wyjawiło mu jakąś z góry ustanowioną harmonię. Jednak Francuz, będący z natury cynikiem, zapytałby może, czy u źródeł tego wyboru, który z czasem miał stopniowo przyoblekać się w cechy idealne, nie dałoby się odnaleźć na niepoślednim miejscu rad wuja Tadeusza, dającego pierwszeństwo narodowości angielskiej przed francuską dlatego, że nie pociągała za sobą konieczności służby wojskowej.

„Morze miało być moim światem." Z początku była to raczej przygoda niż morze, południowa Francja, przemyt broni dla Karlistów w okolicach Marsylii. Ale przygoda nie jest pokarmem dla duszy, nie uspokaja wewnętrznej trwogi, nie odpędza prześladujących widm. Pozostawia człowieka bez broniącej go zapory, majaczącego w chaosie. Opuści go pewnego dnia, gdy otworzy się przed nim nagle samotność, rozterka. W *Nostromo* Conrad skazuje na śmierć Decouda, będącego odbiciem tego, czym sam był w przeszłości, skazuje go na samobójstwo, na gorzkie tonięcie z przedziurawioną piersią w ciemnych wodach południowych wysp, „ofiarę tego znużenia odartego ze złudzeń, będącego okupem nałożonym na zbyt wielką śmiałość intelektualną". Sam wobec obojętności kosmosu, oderwany od „rozrywki" czynu przez klęskę, która wyprzedziła tę ostatnią misję i ostatnią przegraną, Decoud jakby w zawrotnym olśnieniu uświadamia sobie nicość bytu: „Jedynie w działaniu znajdujemy pokrzepiające złudzenie niezależnego bytu, jako prze-

ciwstawienie całokształtowi zjawisk, którego jesteśmy zaledwie niezdarną cząstką". Decoud czuje się jakby roztopiony, wewnętrznie rozbity: nie może oprzeć się tej zaborczej pustce, która w nim się otwiera. Conrad opisuje tu drobiazgowo i analizuje to, co groziło jemu samemu, to, przed czym postanowił uciec za pomocą zabezpieczających go praktyk, wyprzedzając niejako to poczucie pustki i dobrowolnie rezygnując z indywidualności, szukając zaangażowania się w takie sprawy, gdzie wykluczone byłoby pojęcie swego „ja", gdzie człowiek mógłby odnaleźć siebie jedynie przez obiektywizację swego życia. Wtedy właśnie przyjął dla siebie owo słynne „job sens", ten zmysł służby, celowości, którą utożsamia z pracą w brytyjskiej marynarce handlowej, stającej się dla niego wysublimowaną treścią i symbolem. Identyfikacja własnej osobowości z poczuciem odpowiedzialności zakłada stłumienie wszelkich wzruszeń.

Exit Konrad Korzeniowski. Zjawia się Joseph Conrad, wiktorianin, głęboko świadomy swej mutacji, swego wyboru, swej angielskości, nie mogący usprawiedliwić się inaczej, niż usprawiedliwiając je. „Morze miało być moim światem": na to, by nie być ucieczką, musiało stać się nową etyką i romantyczny sen musiał przemienić się w regułę i dyscyplinę. Ta idealizacja na planie życiowym miała tłumaczyć się na płaszczyźnie sztuki przez transformacje faktu w symbol i rzeczywistość w mit, a utrata dawnej rzeczywistości miała dać się wyczuć w ostentacyjnym przyjęciu nowej. Na Josepha Conrada w okresie drugiej jego mutacji — z marynarza w pisarza — czyhać będzie stale, grozić mu będzie pokusa budujących alegorii. To niedostateczne stopienie się środków wyrazu z treścią widoczne jest w *Murzynie z załogi Narcyza:* brakuje tu jeszcze tylko Hawthorna, którego rolę z czasem odegrają niektórzy krytycy amerykańscy usiłujący przekonać nowego Melville'a, że napisał alegoryczny moralitet. Podróż kończąca się przybiciem do portu i rozproszeniem, Załoga składająca się z ludzi o różnorodnych naturach i różnego pochodzenia, twórcza Wspólnota „dobrych" i destrukcyjny wpływ Zła — wszystko tu nadaje się do takiej interpretacji i tak jak Melville podkreślał tę zmianę klucza i deformację rzeczywistości w *Moby Dick* mówiąc o pewnych starych legendach rybackich i o baśniotwórczej wyobraźni marynarzy, tak samo Conrad opiera się tu na skłonnej do przesądów i do zmiennych nastrojów naturze tych prostych ludzi i buduje swój świadomy symbolizm na ich symbolizmie instynktownym, tak że jego czarny człowiek, jeśli chodzi o wpływ na otoczenie, odpowiada temu, czym jest u Melville'a biały wieloryb. Szlachetna i krzepiąca moralność poświęcenia pozostanie zawsze czymś zewnętrznym dla Conrada i nic bardziej interesującego, jak obserwowanie zmian zachodzących niemal bez wiedzy autora w sile natężenia i w znaczeniu tych symboli wahających się pomiędzy jego świadomością a podświadomością.

Wydaje mi się, że w różnych notatkach autobiograficznych Conrada i w jego rozmyślaniach można dopatrzyć się pewnej tendencji do stworzenia paralelizmu między planem etycznym i estetycznym życia, żądania od pisarza,

tak jak i od każdego człowieka, uniezależnienia się od porywów uczuciowych, utrzymywania się ustawicznie poniżej stopnia wzruszenia właściwego danej sytuacji, w pewnym stanie duchowym takim, ażeby można było wszelkie wzruszenia zachować w ich integralności, nie pozwolić na ich sfałszowanie. Głęboka nieufność do wszelkiej spontaniczności uczuć w obu wypadkach tłumaczy się szczególnie obawą przed tym, co mogłoby niespodzianie wyłonić się, wytrysnąć, ujawnić. Conrad zaleca mieć się na baczności przed wzruszeniem: powiedzmy po prostu — boi się samego siebie. Mówił nieraz i powtarzał, że Dostojewski budzi w nim odrazę, że jest „zbyt rosyjski", to znaczy — zanadto pozbawiony tej rezerwy. Siebie samego chciał widzieć, jak mówi jego przyjaciel Ford Madox Hueffer, angielskim gentlemanem z epoki Palmerstona. „Natura moja ultra-słowiańska" — przyznawał jednak. Umarł wydając straszliwy okrzyk — jak Kurtz w *Jądrze ciemności*. Widma stały w drzwiach.

Takim ukazuje się nam jako człowiek, oświetlony przez swoje dzieło, ale również — i ta wzajemność jest dla nas bardzo cenna — naświetlając je z kolei, oczyszczając pole, na którym pojawią się jego wizje, a to przecież jest najważniejsze.

Dzieło: jego ramy, tematy, cała atmosfera stwarzająca w nim wielką różnorodność, jednak bardziej pozorną niż rzeczywistą, od *Lorda Jima* do *Nostromo*, od *Murzyna z załogi Narcyza* do *W oczach zachodu* lub do *Tajnego agenta*. Pewne utwory, przeciwnie, nie dadzą się włączyć w tę całość. Przykładem może być *Romans* napisany w roku 1903 do spółki z Fordem Madox Huefferem; wspominając to nazwisko nie można powstrzymać się od podkreślenia zgubnego wpływu, jaki człowiek ten wywarł na twórczość Conrada. To, co przede wszystkim interesuje nas u Flauberta, w odróżnieniu od Teofila Gautier, to intensywność przeżyć, uczucia trwogi, narastającej rozpaczy, to wszystko, przez co przerasta statyczne postawy, salony literackie i czerwone kamizelki epoki „sztuki dla sztuki". Ford Madox Hueffer jest Teofilem Gautier tego wieśniaka z Ukrainy, który staje się łatwą zdobyczą, kiedy tak nagle pewnego dnia pojawia się na terenie angielskiej powieści, nie mając pojęcia o jej rzemiośle i technice, którego trzeba uczyć rysunku i proporcji, sztuki stosowania światła i kompozycji, sztuki sugerowania i wywoływania wrażeń, wszystkiego, co składa się na powieść artystyczną. Sztuka Conrada zawdzięcza wiele ze swych zalet Henrykowi James, a swoje najbardziej drażniące słabizny Fordowi Madox Hueffer. James, czytając *The Inheritors*, inny owoc tej współpracy, słusznie wykrzyknął: „To jest jak koszmar, który sobie opowiadamy przy śniadaniu. Ich tradycje, ich uzdolnienia są tak różne, że ich współpraca jest według mnie rzeczą nie do pomyślenia".

Jednym z głównych tematów Conrada, chciałbym nawet powiedzieć po prostu — tematem powieści Conrada jest utrata wolności, oślepiające nagle uświadomienie sobie tej straty, daremne wysiłki odzyskania jej i runięcie ostateczne w przepaść rozpaczy. Kilka znamiennych przykładów — Lord Jim, Gould, Razumow mogą zilustrować tę tezę.

Lord Jim to sąd nad romantycznym marzycielem, człowiekiem żyjącym wyobraźnią w sensie metafizycznym, a nie etycznym tego słowa. To sprawa

wytoczona subiektywnej pobłażliwości w stosunku do siebie samego. Ten casus, który Conrad za pośrednictwem Marlowa śledzi i analizuje drobiazgowo i bezlitośnie, jest wypadkiem pod względem psychologii niemal patologicznym. Lord Jim objawia się nam w tym pierwszym epizodzie, którego ślady odnajduje Marlow: będąc jeszcze dzieckiem Jim, wychowany na szkolnym statku, znajduje się na jego pokładzie w czasie katastrofy i podczas uderzenia na alarm, gdy ludzie z załogi mają zejść do ratowniczych szalup, nie zeskakuje na czas, zapomina o ratowaniu życia, bo jest całkowicie pogrążony w swoim ekstatycznym marzeniu, w jakimś śnie na jawie, którego wspaniałość przerasta całą tę rzeczywistość; jest jakby nieobecny, oddzielony od swego ciała i jego reakcji, od możliwości czynu; jest przez to bardziej jeszcze dzieckiem od swych towarzyszy, umiejących już dawać sobie radę z pełnym blasku snem dzieciństwa. Jimowi, który wciąż nie może opanować swego bezwolnego marzycielstwa, wydaje się, że to właśnie rzeczywistość go zdradziła i czuje się przez nią jakby obrażony. A oto widzimy go jako oficera na statku „Patna", który wiezie tłum frasobliwych i sennych pielgrzymów muzułmańskich. W nocy statek uderza o jakąś skałę podwodną i zaczyna tonąć. Słabe ścianki działowe nie wytrzymują naporu wody, a nie ma dostatecznej ilości szalup dla tej masy ludzkiej, której panikę i rozpaczliwe miotanie się łatwo można przewidzieć z chwilą, kiedy będą wiedzieli, co im grozi. Kilku ludzi uprzedzonych o sytuacji — oficerowie z kapitanem na czele — ledwo mają czas wyratować się skacząc do szalupy. Jim jest człowiekiem honoru, nie pójdzie w ślad za nimi. Jednak, sam nie wiedząc, jak to się stało, nagle znajduje się w łodzi, szybko pchanej energicznymi uderzeniami wioseł. Tym razem ciało jego samo skoczyło, właśnie j e g o ciało, które poprzednio nie chciało skoczyć. Jim jest już osądzony, złamany, zhańbiony. Od tej chwili będzie się ważył w życiu niemal na wszystko, prócz tej jednej jedynej rzeczy: przyznania się do tego, że fakt ten istotnie się wydarzył. I tak stawiać będzie czoło wszystkiemu, nie bacząc na żadne niebezpieczeństwa, ale uciekać będzie od ludzi, w których mógłby widzieć odbicie tego Jima, do jakiego nie chce się przyznać, tego Jima-przedmiotu, z którym nie ma nic wspólnego. Uciekać będzie rozpaczliwie przed upokorzeniem, jakim staje się dla niego wszelka realna czy też urojona aluzja do jego upadku. Będzie tak uciekał z miejsca na miejsce, z posady na posadę, aż do krańca świata, aż do tego Patuzanu, zapadłego zakątka Malajów, gdzie nie dbając o własne życie i — zdawać by się mogło — strzeżony przez jakieś czary niweczy intrygi i podstępne machinacje, ustanawia ład, pokój, dobrobyt, staje się wodzem, staje się Lordem Jimem.

Czy się z m i e n i ł? W tej odległej, nie znanej nikomu krainie Jim wzniósł się do wielkości, „takiej — mówi Conrad — jaka tylko może być dostępna człowiekowi na ziemi". Zapewne Conrad chce tu też zaznaczyć, że wielkość nie jest wymierna. Rzym czy Patuzan z tego punktu widzenia to jedno. Ale zgodziwszy się na to pytamy znowu: czy się zmienił? Tutaj pod złudną prostotą linii narracyjnej Conrad staje się nader subtelny. Romantyk odnajduje siebie w sytuacjach romantycznych; marzyciel pozbawiony uczucia realności poczuje się wreszcie sobą w jakimś świecie nierzeczywistym, baśniowym, gdzie wizje wychodzą naprzeciw zdarzeń i stwarzają je, nie dając im się wyprzedzać. Podmiot i przedmiot pokrywają się ze sobą, ale przez

szczęśliwy, a może iluzoryczny zbieg okoliczności raczej niż przez zbieżność, przez istotną analogię osobowości z rzeczywistością. Nadchodzi dla Jima próba trzecia, najcięższa, jaką tylko można sobie wyobrazić, próba żądająca od niego wyboru odpowiedzialności, a nie wspaniałomyślności czy sławy. Brown ze swymi piratami napada na Patuzan. Losy się ważą. Jim ma ich nareszcie w ręku, ale wtedy Brown proponuje przerwanie walki i jednocześnie prosi o pozwolenie wycofania się ze swoją bandą ku morzu. Jim się zgadza. Piraci podjudzani przez pełnego nienawiści Corneliusa korzystają z okazji, jaka im się nadarza, zdradziecko napadają i mordują najlepszych patuzańskich wojowników, a między nimi Daina Waris, będącego jakby bratem Jima i synem wodza, któremu Jim zawdzięcza wszystko.

Faktycznie winny zdrady jest tylko Metys Cornelius. Ale Conrad zdołał wplątać Jima w zdradę znacznie subtelniejszą, na planie duchowym. Symbol tej zdrady jest czymś nadzwyczaj wymownym; jest nim pierścień darowany kiedyś Jimowi przez jego potężnego protektora Steina, wtedy kiedy wyjeżdżał do Pątuzanu; pierścień ten umożliwił mu poznanie się z wodzem, Doraminem, i pozostał na zawsze pomiędzy Jimem a Malajczykami symbolem łączącej ich świętej przysięgi wierności. Jim posłał pierścień swemu przyjacielowi Dainowi Warisowi, synowi Doramina, jako znak poręczający poselstwo, którego zdradzieckim celem było morderstwo, i Doramin odnajduje go na palcu syna, gdy przynoszą mu jego ciało. Metys Cornelius nie myli się, kiedy w swej nienawiści mówi o Jimie: „To wielki głupiec... On jest zupełnie jak małe dziecko". A demoniczny pirat Brown: „To miał być mężczyzna? Na piekło! To był nadęty błazen".

Conrad dyskretnie podsuwa Jimowi niezdarny język uczniaka łatwo zapalającego się, któremu co chwila wyrywają się naiwne okrzyki w rodzaju: „Jove!" itp. Ale potężne tchnienie rzeczywistości rozprasza wreszcie ten długi sen pacholęctwa. Jim stawia czoło straszliwej prawdzie. Umysł jego jest jasny. Idzie do Doramina i ginie z jego ręki. Jim, którego dotychczas nic nie zdołało wyzwolić od siebie samego, zostaje uwolniony przez dobrowolne przyjęcie śmierci. Ten, który kiedyś przez jeden fatalny czyn stoczył się w przepaść bez dna, oddzielony od rzeczywistości istnienia przez swoje sny na jawie, a przez rzeczywistość od swoich snów, w tej jednej jedynej chwili odnajduje sam siebie, przedmiot i podmiot zlewają się w nierozerwalną całość. Jim odzyskuje pełnię swej istoty.

Beznadziejność, to słowo stosować się może do najbardziej charakterystycznych conradowskich sytuacji, począwszy od pierwszych jego dzieł aż do ostatnich. Takie jest położenie Willemsa, wygnańca z wysp, biedaka wyratowanego przez Lingarda, później ambitnego i pozbawionego skrupułów urzędnika, który popełnił drobny błąd, głupią, rychło ujawnioną nieuczciwość, i broni się jak tylko może najdłużej przed myślą, że nie ma już żadnej przyszłości przed sobą, podobnie jak później, ugodzony śmiertelnie przez kochankę swoją Aissę, woła jeszcze: „Chybiła!" Jest to skrajne, ostateczne rozdwojenie, ale nam już znajome, całkowite oddzielenie subiektywnej świadomości od realnego faktu. Willems jest wygnany, ale wciąż w to nie wierzy, „zdawało mu się, że nic się nie zmieni, że w dalszym ciągu będzie

mógł tyranizować swoją żonę Metyskę... nie mógł w żaden sposób wyobrazić sobie, że skutki moralne jakiegokolwiek z jego czynów mogą zburzyć coś w samej istocie zdarzeń, że mogą niejako zaćmić jasność słońca".

I kiedy wreszcie zrozumienie beznadziejności sytuacji dotarło do jego świadomości, „przeszłość tak całkowicie od niego odeszła" — mówi Conrad — iż zaskoczony był faktem, że dom jego stoi na swoim miejscu.

Znajdujemy tu jakby przypadkowo, i to w postaci na pozór jak najbardziej oddalonej od autora, jasne sformułowanie idealistycznej wizji stosunków zachodzących pomiędzy „ja" a światem, pojęcie indywidualności zamkniętej samej w sobie, na wzór monady odgrywającej dość poprawnie swoją rolę istoty obecnej na scenie świata, ale grającej ją tylko na ekranie wewnętrznym; i zawsze przychodzi chwila nadmiernego napięcia lub chwila nieobecności, czy też nagłego zerwania łączności, kiedy wewnętrzna gra przestaje odpowiadać temu, co dzieje się na zewnątrz i pędzi już sama na oślep, jak kaczka z odciętą głową.

Twórczy pisarz nawiedzany jest przez pewną ilość schematów fabularnych o wielkiej rozpiętości odmian i przeróbek, pod którymi jednak daje się rozpoznać łączące je pokrewieństwo. Tak dzieje się na przykład z tym tematem beznadziejnej przegranej, który odnajdziemy w okrutnym i subtelnym splocie spraw Razumowa.

Razumow, bohater powieści *W oczach Zachodu,* jest młodzieńcem poważnym i mądrym, jest samotny, bez rodziny, rozporządzający rzadką w życiu niezależnością. Matki nie ma, jest naturalnym synem wysoko postawionego ojca, do którego nie wolno mu się przyznawać, bezpiecznie zamknięty w egoizmie, nakazującym mu unikać zbyt absorbujących przyjaźni, a także jakiegokolwiek zetknięcia się ze sprawami politycznymi, które by go mogły zaangażować. Razumow jest sam wobec swego losu, ze swymi ambitnymi dążeniami, ze swymi zamiarami. Jest zdolnym studentem, bardzo pracowitym, i zbliżając się do końcowych egzaminów widzi już przed sobą medal, a potem — karierę. Plan życia, jaki sobie nakreślił, wypisany jest na kartce przyczepionej szpilkami do ściany nad łóżkiem. Żyje w zamkniętym, subiektywnym świecie, już nie fantastycznym, romantycznym, marzycielskim, ale opartym na kalkulacji. Jest pewny samego siebie, więc zdaje mu się, że może być również pewny wszystkiego, co go otacza. Ale przychodzi chwila zamachu i już, w sposób niejasny, domyślamy się, że ta iluzoryczna, nienaruszalna wolność pochodziła z fabryki złudzeń. Odczuwamy promieniowanie klęski. Może nawet nie potrzebujemy wiedzieć o tym, że Razumow jeszcze w okresie, kiedy mu nic nie groziło, doznał nagle jakiegoś nieokreślonego, przykrego uczucia, jakiegoś niepokoju, czegoś „jak to wrażenie, jakiego doznajemy wchodząc do nieznajomego i mrocznego miejsca, wrażenie irracjonalne, że coś może z tyłu skoczyć nam na plecy, bezsensowny strach przed czymś, czego się nie widzi".

A więc są już znaki, symptomaty zapowiadające, że przygotowuje się rozdwojenie osobowości. Razumow, wracając do siebie, w pokoju, gdzie nad łóżkiem wisi „Plan Życia", znajduje Haldina, który dokonał zamachu, a teraz zwraca się do niego z prośbą o ukrycie go i o pomoc w opuszczeniu miasta. Błyskawiczna myśl: „już po medalu!"; ale ta myśl o klęsce, jeszcze na pół świadoma, przybiera bardziej subtelną formę. Czuje się znieważony

tym, że został tak bezsensownie wybrany, że wzięto go za kogo innego, za człowieka, który mógłby sympatyzować z zamachowcem, chociażby na tyle tylko, żeby mu pomóc ryzykując własną przyszłość. Jest znieważony tym, że w pewnej mierze, patrząc na sprawę obiektywnie, już stał się tym człowiekiem, tym innym.

Obiecuje jednak Haldinowi, że poczyni starania, aby zapewnić mu bezpieczną ucieczkę — i nawet istotnie to czyni. Ale dorożkarz, którego udało mu się znaleźć, jest pijany na umór, nie do użytku. Razumow, czując się osaczony, zagrożony decyduje się na wydanie Haldina. Wraca do siebie sądząc, że uda mu się być znowu wolnym jak przedtem. Ale wszystko się dopiero zaczęło i wszystko trwa dalej. Już widma stają na jego drodze: wydaje mu się, że jakiś kształt, będący ciałem Haldina, leży na śniegu i że musi przejść depcząc po jego piersi. To, co nieodwracalne, już się stało, ale tak jak inni Razumow nie chce tego uznać.

Nic się nie zmieniło. Oto róg jego ulicy, a gdy go minął, zobaczył mętne światło w sklepiku spożywczym, którego właścicielka była Niemką. Za szybami widać było bochenki chleba, wianki cebuli i krążki kiełbasy. Właśnie zamykano. Chorowity, kulawy subiekt, tak dobrze znany mu z widzenia, wyszedł na zaśnieżony trotuar trzymając chwiejnie wielką, drewnianą okiennicę... Nic się nie zmieni... Jutro będzie tak jak dzisiaj....

Tak pokazuje nam autor Razumowa czyniącego rozpaczliwe wysiłki, ażeby nawiązać z powrotem przerwaną ciągłość życia, ażeby utrzymać identyczność swej osobowości za pomocą tej gwarancji, jaką zdaje się nam dawać trwanie zewnętrznego świata, tych tysiącznych drobnych wrażeń i codziennych impresji. „Stają się rzeczy nadzwyczajne. Ale kiedy raz się coś stało, to już skończone."

Istotnie, rozdwojenie jaźni Razumowa jest rozpoczęte, chociaż niezupełnie dokonane. W burzliwej, wstrząsającej scenie zwraca się do swej ofiary i potok słów, jakimi go oszałamia, kończy się nieprzytomnym, jakby wróżebnym bełkotem, wahającym się wciąż nad przepaścią wyznania prawdy, stanowiącym dla niego samego straszliwie jasną rewelację, mającą jakieś metaforyczne znaczenie, jak pewne niejasne poezje.

Zdarzają się również tajemnicze pobudki postępowania. Najbardziej jawne uczynki ludzkie mają swoją tajemniczą stronę... To bardzo ciekawe i takie niezgłębione. Ktoś na przykład wychodzi z pokoju na spacer. Pozornie nic pospolitszego. A jednak to może być bardzo ważne. Wraca — spotkał może jakiegoś pijaka, zauważył coś szczególnego na śniegu i oto już nie ten sam człowiek. Najmniej prawdopodobne rzeczy mają tajemniczy wpływ na nasze myśli — siwe wąsy jednego, wyłupiaste oczy drugiego...

Razumow jest odosobniony w swoim kłamstwie, tak jak Haldin w swojej nieświadomości, i ogarnięty poczuciem makabrycznego komizmu smakuje ironię swych dwuznacznych uwag, dodając jakby dla ich ukoronowania: „Przecież jestem odpowiedzialny za ciebie!"

Haldin zostaje aresztowany w chwili, kiedy wychodzi od Razumowa, i bę-

dzie wkrótce stracony. Razumow wpadł w sidła. „Nie jest się panem swego losu — myśli — bo wypadki wywołane przez szaleństwo ludzkie zazębiają się o siebie tworząc jakiś ciąg, którego największa przezorność niezdolna jest przewidzieć i największa odwaga niezdolna jest przełamać. Fatalny los wchodzi do naszego pokoju w chwili, gdy gospodyni stoi odwrócona plecami... *Because...*" Zdaje się, że słyszymy Quentina z *Absalona* Faulknera, kiedy filozofuje nad niezwykle splątanymi przyczynami, skąd wyprowadza się nasza teraźniejszość. Razumow tylko pozornie staje się ofiarą przypadku, jest on w sposób bardziej zaskakujący ofiarą wyboru, jakiego dokonał, własnych wysiłków, które miały go wyzwolić, które, jak sądził, miały zwrócić mu utraconą swobodę, by nic nie było zmienione, by, jak się łudził — wszystko było jak dawniej. Dlatego że nie chciał stać się tym innym Razumowem — przedmiotem w stosunku do Haldina, staje się igraszką w rękach policji. W odruchu wściekłości i rozpaczy zerwał ze ściany i zmiął „Plan Życia"; policja, która jednak przyszła i dokonała dyskretnej rewizji, znalazła ten papier, starannie go rozprostowała i dołączyła do innych: „Jakiś głębszy cel, czy może niejasna ironia? W każdym razie stało się: jestem podejrzany".

Rozumuje na temat zdrady, nad problemem, czy istotnie zdradził Haldina: „Na to, aby istniała zdrada, musi być pierwej jakaś moralna łączność... Zdradzić można właściwie tylko własnę sumienie". Jeśli się nie jest w czymś zaangażowanym z własnej woli, nie jest się wcale zaangażowanym. Wszystkie te teoretyzowania zmierzają do umocnienia prymatu wolnego podmiotu. Z drugiej strony jednak rozumie, że nie można zdradzić nikogo ani niczego nie zdradziwszy jednocześnie siebie samego. „To siebie wydałem policji — myśli — i oddałem na zagładę... To siebie samego zdradziłem."

Czuje się głęboko wyobcowany: „Wiktor Haldin okradł mnie z prawdy mojego życia". Pod naciskiem policji, ażeby wypełnić tę odrażającą misję podwójnego agenta, dodaje do pierwszej alienacji jeszcze drugą: w Genewie bierze na siebie kłamliwą maskę, staje się na pozór tym Razumowem, którego wyimaginował sobie Haldin i którego on sam przyjąć nie chciał; odgrywa rolę idealnego młodego rewolucjonisty, czystego i szlachetnego, o jakim Haldin pisał do swej matki, do siostry i do towarzyszy. Przedstawiają go: „Ten — to prawdziwy konspirator!" Razumow czuje się jak w piekle. Z tych mroków jednak zdąża ku jasności. Jakieś nieodparte uczucie skłania go do siostry Haldina; mimo że w dalszym ciągu wysyła raporty do policji, że bez przerwy doznaje udręk duchowych, że używa wciąż tej podwójnej mowy, gdzie każde słowo, które słyszy, każde słowo, które wymawia, dla niego samego nabiera odwrotnego znaczenia, wreszcie tak jak Lord Jim, który świadomie idzie do Doramina na pewną śmierć, Razumow, podobnie jak on, ale bardziej jeszcze bohatersko — po gorszej znacznie przeszłości — udaje się do siostry swej ofiary, wyznaje jej swoją winę w sposób jeszcze niejasny, ale już przez nią zrozumiany, a potem idzie to samo wyznanie powtórzyć przed grupą rewolucjonistów. Teraz dopiero dokonał jedynego wyzwalającego wyboru — odkupienia.

Zapóźnione poczucie subiektywizmu u Jima, egoizm Razumowa, pomijający odwieczne prawa solidarności ludzkiej, zapowiadają nieuniknioną klęskę. Ale oto Gould z *Nostromo,* jeden z tych Anglików, którzy nawet pomiędzy niewiernymi są wcieleniem prawa i których aktywność odpowiada zamie-

rzonemu zadaniu, mianowicie — przetworzenia świata materialnego tak, ażeby oddawał usługi człowiekowi. W jednym z tych krajów Ameryki Południowej, wiecznie pogrążonych w rozruchach i rozlewie krwi, Carlos Gould, władca kopalni srebra, należy do rodziny z dawna tu osiadłej i choć nie naturalizowanej, już jednak nie wyobcowanej z otoczenia. Kopalnia została swego czasu narzucona jego ojcu przez machiawelski spryt, przez zawistną chciwość jednego z tyranów tej ziemi. Była dla niego jakąś fatalną siłą destrukcyjną. Syn jednak przyjął kopalnię jako wybór własny, jako przedsięwzięcie naprawdę twórcze, centrum ładu: The great Gould concession, imperium in imperio, która dla ludzi od niej zależnych uczyni wszystko, co tylko uczynić może oświecony system patriarchalny: podnosić będzie poziom życia, zaprowadzi higienę i oświatę. Gould wnosi w otaczające go rozprzężenie polityczne i moralne ład wyrażony w zdaniu: „Wielkie interesa trwać będą, cokolwiek by się działo, i zdobędą świat... Jeśli interesa materialne zainstalują się gdzieś w sposób solidny i trwały, tym samym narzucą od razu otoczeniu te warunki życia, bez których nie mogłyby istnieć... sprawiedliwość wyższego rzędu przyjdzie później".

Znajdujemy tu jak widać zalążek jakiejś doktryny, jakiejś dialektyki kapitalistycznej. Ale pesymizm Conrada z jednakową niemal surowością odrzuca tę iluzoryczność feodalną jak iluzoryczność rewolucyjną i socjalistyczną. Gould ma „coś z łatwej moralności awanturnika": oto więc ukazuje się nam znowu ten stary temat, mający dla Conrada znaczenie braku odpowiedzialności moralnej i wreszcie nawet czystości moralnej w miarę zaangażowania się człowieka w jakiekolwiek sprawy materialne. „Łatwa moralność awanturnika, który w ocenie etycznej danego czynu liczy się ze swoim osobistym ryzykiem. W rozwoju interesów materialnych — sądzi Conrad — nie ma spokoju ani odpoczynku. Mają one swoje prawa i swoją sprawiedliwość, ale zbudowane na oportunizmie i nieludzkie... pozbawione są ciągłości i siły, jakie dać może tylko jakaś zasada moralna."

I tak toczy się los człowieka i jego zamierzeń, jedno unosząc drugie i pchając — na zatracenie. Posiadacz w sposób nieunikniony sam staje się wreszcie łupem. Tutaj znowu i bardziej niż kiedykolwiek wkracza fatalna siła okoliczności. W rozprzężeniu instynktów i pożądliwości rewolucje następują po sobie niosąc tyranię, tortury; ludzie giną, dusze są gwałcone, brukane, ulegają rozkładowi. Co wreszcie uratuje kopalnię? Potrójny sojusz kapitału, kilku duchownych, awanturnika Hernandesa i jego ludzi wyjętych spod prawa. Tym było mniej więcej Drugie Cesarstwo, które zawsze fascynowało Conrada. Taka będzie pułapka „wielkich interesów". Wszystko w tej książce jest nadzwyczajne. Conrad, pełen goryczy, antyrewolucyjny pesymista, umieścił tu coś, co może być uważane za intuicyjny marksizm: nieuniknioność konfliktów klasowych, złowrogie budzenie się świadomości robotniczej, jej niewdzięczność i wrogość względem „dobroczyńców", w najlepszym zaś razie — ponura obojętność. Jakaś fatalna konieczność potępia przedsiębiorstwo Goulda już w samej jego zasadzie. Conrad ukazuje nam to w symbolicznej wizji. Od samego początku powieści widzimy górę Azuela, gdzie mieści się kopalnia wznosząca się nad horyzontem, złowrogą, jałową skałę, słynącą ze swych legend o różnych nieszczęściach, kryjącą w sobie kości tych, którzy z powodu niej zginęli. Kopalnie i podziemne skarby w nich ukryte w mitologicznej

wyobraźni dawnych ludów były zawsze siedzibą i dziedziną szatanów i innych złych duchów. Conrad instynktownie staje się wyrazicielem tych wierzeń. Tutaj kopalnia srebra zakaża złem wszystko, co ją otacza, szerzy rozkład, stwarza i niszczy swoich ludzi, począwszy od tego prostego człowieka, jakim jest Nostromo, ta błyskotliwa marionetka, świetny kawaler, bożyszcze pięknych dziewcząt, „Capataz de Cargadores". Na etykę — jak już mówiliśmy — nie ma tu miejsca, ani też na miłość. Małżeństwo Gouldów jest nijakie i bezpłodne, takie, jakim będzie kiedyś (znowu inna kopalnia i inny kapitalista) małżeństwo Chatterley. Gould jest nieobecny w tym stadle. Po śmierci Nostromo, który żył w piekielnej niewoli skarbu i wreszcie zdradził tak kopalnię, jak i narzeczoną, pani Gould pociesza Gisellę Viola tymi gorzkimi słowami: „Byłby porzucił panią dla skarbu... ja także byłam kochaną..."

Jest kochana i teraz, ale nie przez męża, tylko przez tego wykolejeńca, doktora Monynghama, który kiedyś, torturowany przez najokrutniejszego z tyranów Costaguany, załamał się, zdradził i wydał swoich towarzyszy, a teraz w umęczonym ciele i upodlonej duszy zachowuje i utwierdza wiarę w miłość, jako zasadę przeciwstawioną moralności apetytów ludzkich i moralności interesów. Chodzi ostatecznie o to przekleństwo człowieka, o to, co jest jednocześnie ludzkim losem, zbrodnią i potępieniem, skazującym go na wieczystą alienację. Chodzi o zgwałcenie przyrody i o przywłaszczenie sobie ziemi. Conrad przekaże Faulknerowi jego główny temat. Świat Snopsów zastąpi świat Sartorisów — tych szlachciców, w polskim stylu. Ten świat skazany jest na wieczne walenie się, zapadanie się w ohydę. Domy Sutpensów giną w płomieniach. Trzeba powrócić do upadku — Faulkner to czyni w *Niedźwiedziu* — do pierwszej transakcji indiańskiego wodza, który sprzedał ziemię nie należącą do człowieka.

*

Conrad widzi duszę ludzką tak, jak widzieli ją stoicy: zamknięte pole, gdzie żądze bezustannie atakują i rozbrajają rozum. Za żądzami przychodzą złudzenia — złudzenia co do siebie samego dają początek złudzeniom w stosunku do świata, całemu tłumowi fantastycznych widziadeł i powabów: na każdej mierzei jakaś syrena zaplata warkocze, na każdym dzikim wybrzeżu kołysze się zdradziecka latarnia, za którą kryją się rozbitkowie.

Życie jako fabryka złudzeń: najbardziej ironiczna z książek ilustrujących to pojęcie to chyba *Zwycięstwo*, bo każdy zdany jest na złudzenia, skoro jesteśmy zawieszeni w pustce albo też w jaskini, gdzie widzimy tylko cienie na ścianie, a rzeczywistość, w której moglibyśmy żyć, ukazuje nam się zawsze tylko wtedy, kiedy już jest po wszystkim, jako konstrukcja retrospektywna. Ależ jaki będzie zakres złudzenia dla tego, który zdecydował, że wszystko jest złudzeniem? Będzie tylko złudzeniem. Tak dzieje się z Heystem.

*

Podejrzewałem już, że smutny baron, którego wiatry niosły jak suchy liść i fale morskie kołysały jak korek, aż dopchnęły go do brzegów Indonezji, był początkowo synem starego Korzeniowskiego, synem obciążonym nie-

wybaczalną winą, spadkobiercą wszystkich klęsk, który wreszcie w tej dalekiej krainie oddał się rozmyślaniom nad swym posępnym posłannictwem tam, gdzie otaczająca pustka i nicość pojęcia ludzkości, brak wszelkich przywiązań do czegokolwiek stają się rzeczą, żeby tak się wyrazić, samą przez się zrozumiałą. Zaopatrzony jest w kilka zabezpieczających go maksym: „Nie działać, dać unosić się prądowi". „Nie dać się nabrać niczemu". Wystrzegać się wszystkiego i wszystkich, a przede wszystkim siebie samego, przede wszystkim własnego rozumu, będącego racjonalizacją: „zadaniem rozumu jest usprawiedliwianie ukrytych pragnień, rządzących naszym postępowaniem, naszymi impulsami, naszymi namiętnościami, naszymi przesądami, naszymi szaleństwami, a także naszymi trwogami".

Tak wyekwipowany Heyst ukazuje się nam jako najdziwniejszy i najbardziej nieoczekiwany rozbitek w tym rejonie mórz południowych, gdzie znalazło się już tylu rozbitków: jest pozbawiony nałogów i potrzeb, usiłuje: „przejść przez życie bez cierpienia", chce pozostać nietknięty przez ból, bo nie daje mu nigdzie do siebie przystępu, chce jednym słowem pozostać wolny. Nie chce pozwolić nikomu na przeciwstawienie sobie jakiegoś Heysta-przedmiotu, bo przez to spokój jego zostałby zburzony.

Ale to nie jest tak łatwo pozostać odizolowanym, żyć nie działając. Pewnego dnia zjawia się Morrison, zrozpaczony, ponieważ nie jest w stanie zapłacić nałożonej pod jakimś błahym pretekstem opłaty na statek, skutkiem czego Portugalczycy chcą mu go skonfiskować. I Heyst po prostu daje Morrisonowi sumę umożliwiającą mu wykupienie brygu. Jest już stracony. Morrison nie wie, jak ma okazać swą wdzięczność. Chce umożliwić swemu dobroczyńcy zdobycie fortuny; jest właścicielem kopalni węgla: postanawia, że Heyst zostanie jej kierownikiem. Potrzebuje jednak na razie kapitałów; jedzie w tym celu do Anglii i tam umiera. Heyst, który dość bezmyślnie poddał się tym projektom, zostaje teraz pożałowania godnym opiekunem opuszczonej kopalni. Heyst nie jest Gouldem. Nic się w nim nie zmieniło, zakochany w ciszy tych wysp, snuje w dalszym ciągu swoje rozmyślania patrząc na osypujące się szyby i walące się baraki. Ale nie jest już wolny. Heyst-przedmiot został stworzony. Narażony był dawniej na nienawiść niskich dusz, na ich zemstę za to, że dumnie odrzucił możliwość wdania się w ich sprawy, a oto teraz dał im szansę zaczepki i już krążą o nim fantastyczne legendy, już Schomberg chciałby go dosięgnąć i zniszczyć.

Za dużo było nawet jeden raz wdać się w działanie. A przecież Heyst staje się recydywistą. Pewnego wieczoru w nędznym hotelu Schomberga w Surabai wszystko, co w jego duszy było wrażliwe na zniewagę godności ludzkiej, zostaje poruszone przez upokorzenie, przez widoczne cierpienie pewnej kobiety, „artystki" należącej do wędrownej orkiestry, sprowadzonej jako atrakcja dla hotelowych gości. W duszy Heysta dokonała wyłomu litość nad zrozpaczoną dziewczyną, prześladowaną przez ohydne pożądanie Schomberga, i Heyst, w sposób dla niego samego niezrozumiały, ratuje ją, zabierając na swoją wyspę. Ale nie zmienił swojej doktryny, i to jest najgorsze. Działał nie chcąc uważać się za zaangażowanego przez swój czyn, nie przywiązuje do niego wagi i nie uważa go nawet za konieczność; nie odnosi się z szacunkiem ani do swego czynu, ani do tej, która była jego przedmiotem. Sądzi, że nadal może pozostać wolny utrzymując się w tym oderwaniu duchowym i —

gdyby nawet musiał działać — zachowując ów dystans w stosunku do swoich czynów. Te rozmyślania mają jedynie pozór całkowitej świadomości: „Przypuszczam, że zrobiłem już trochę złego, skoro dałem się skusić przez czyn...". „Każdy czyn jest w zasadzie swej czymś złym. Jest w tym coś szatańskiego. To właśnie jest przyczyną zła na całym świecie. Zawsze sądziłem, że rozumna obserwacja zjawisk jest najlepszym sposobem oszukania czasu, jaki został nam przydzielony, czy tego pragniemy, czy też nie pragniemy. Ale teraz i obserwacja dla mnie już skończona."

Istotnie, może ten okres dla niego skończony, ale przez nieuznawanie nowej sytuacji, jaka się wytworzyła, stało się teraz tak, że w życiu Heysta było zamiast jednej samotności — dwoje rozbitków. I znowu w złudzeniu szuka poczucia bezpieczeństwa: „Wydaje mi się — mówi Heyst — że tutaj możemy z całym spokojem drwić sobie z losu". A los jest już u progu. Schomberg, któremu Heyst porwał jego zdobycz, Schomberg przeżuwający swoją bezsilną wściekłość i dwóch bandytów, którzy bezczelnie rozgościli się u niego, tak że nie ma sposobu ich się pozbyć. Schomberg nagle, mimo swej tępoty, doznaje jakiegoś olśniewającego, szatańskiego natchnienia: rzucając im jako przynętę zmyśloną historię o ukrytym skarbie na wyspie wysyła bandytów na zniszczenie Heysta.

Egoistyczny aspekt tej niechęci do wszelkiego angażowania się występuje u Heysta w jego stosunku do Leny, w goryczy ukazywanego jej żalu, kiedy w sposób niezręczny i okrutny mówi jej, że dał się mimo woli wciągnąć w więzy ludzkie, jak w pułapkę. „Człowiek, który stworzył dla siebie jakieś więzy, jest zgubiony... Ziarno zepsucia przeniknęło do jego duszy." Jego naturze zdolnej do szlachetnych odruchów, ale wysuszonej przez brak ufności, Lena, to dziecko ulicy, z całą prostotą i siłą przeciwstawia wiarę w zasadnicze prawdy ludzkie. Zasadnicze prawdy — to wymiana uczuć, solidarność dusz, to potrzeba, jaką ma każda istota, żeby być t a k ż e wartościowym przedmiotem, w którym odzwierciedla się i trwa wzajemne uczucie istniejące w niej samej jako podmiocie. Widząc się odrzuconą przez niego, a raczej nie uznawaną — Lena twierdzi: *„W końcu uwierzę, że jestem do niczego* [...] *A wtedy będę rzeczywiście do niczego. Będę do niczego! Mogę być tylko tym, za co ty mnie uważasz* [...] *Mam takie jakieś wrażenie* — mówi jeszcze — *że gdybyś przestał o mnie myśleć, nie byłoby mnie wcale na świecie".* Nieśmiały, kruchy jeszcze — zaczyna się byt Leny. Ale Lena staje się sobą na to tylko, żeby się całkowicie oddać. Nie ma w niej nic z zamknięcia się w sobie samej. Kiedy mówi do Heysta „spróbuj mnie pokochać", to nie mówi tego dla siebie, ale dla niego, chcąc tą prostą radą zniweczyć wszystkie negatywne wskazania jego ojca. Z jednej strony chce w nim wzbudzić wiarę w życie, a z drugiej strony poczuła „nieprzeparte pragnienie oddania mu się bardziej jeszcze przez dokonanie całkowitej z siebie ofiary". Lena podświadomie czuje, że jedno nie obejdzie się bez drugiego, że chodzi o ten jedyny d o w ó d, w który człowiek tego pokroju jak Heyst mógłby uwierzyć. Kiedy zjawiają się bandyci, Lena oddaje swoje życie za niego. Inaczej nie mogła go uwolnić od siebie samego. To jest jej zwycięstwo. Ale to objawienie przychodzi za późno: teraz jest już bezprzedmiotowe i nie pozostawia Heystowi innego wyboru, jak tylko dobrowolną śmierć. Decoud umarł nie wierząc w nic poza umacniającą i centralizującą wartością indywidualizmu, umarł

dlatego, że nie mógł znieść nagle odsłaniającego się przed nim potwornego niebytu, kryjącego się za indywidualnością. Heyst umiera w stanie ducha bardziej skomplikowanym i ironicznym, pogrążony w gorzkim wyrzucie sumienia, ukazującego mu zapoznaną miłość w chwili, kiedy właśnie już ją utracił.

II. PIEKŁO SUMIEŃ

Poprzez wszystkie przegrane walki i wszystkie klęski, idąc śladami bolesnych doświadczeń tych obciążonych dusz, Conrad zbadał do głębi cierpienie, jakim jest poczucie winy, które przez wiele lat odsuwał daleko od siebie, ale które pomimo to krążyło wciąż wkoło niego jak gromada czarnych ptaków. Conrad już bardzo wcześnie poznał intensywność wizji, jaką daje świadomość zła, rozlewająca się na całym planie życia wewnętrznego. Czyż nie mówi znacząco o jednej z tych prześladowanych i opętanych dusz, o Karainie: „Poznał co to wyrzuty sumienia i co potęga władzy, a czy może kto więcej oczekiwać od życia?" I o nim jeszcze mówi również: „Przez chwilę było mu dane to, co dane jest opętanym: wywołanie zdumienia, budzenie żalu, współczucia i świadomości straszliwej bliskości rzeczy niewidzialnych, ciemnych i milczących, które otaczają samotność człowieka".

„Rzeczy niewidzialne": powiedzmy po prostu — szatany. Świat Conrada zna ich wiele. Jeśli stają się widzialni, to dlatego, że przybierają ludzkie twarze. Ta zgęszczona, namacalna obecność zła wypełnia *Zwycięstwo* od chwili, kiedy zjawiają się bandyci.

Tło, jakie stanowi otwarty, bezbronny dom, po którym jak w koszmarze swobodnie wałęsają się dzikie bestie, w ciekawy sposób przypomina (nawet w tym uczuciu zgrozy duchowej emanującej z dotykalnego melodramatu) *Azyl*, dom Frenchmana Benda i jego atmosferę. Wydaje się, że Faulknerowi wystarczyłoby połączyć postacie Mr Jones'a i Ricarda, żeby stworzyć postać Popeye'a. Mr. Jones ze swymi długimi, kobiecymi rzęsami, ze swoją zużytą dystynkcją, wiecznie zmęczony, zdegenerowany, ze swym chorobliwym wstrętem do kobiet, Ricardo ze swymi dzikimi żądzami i nagłymi odprężeniami. Conrad używa sposobów znanych już Balzakowi i Dickensowi, a które odnajdziemy u Lawrence'a i u Faulknera: całą demoniczną esencję danej postaci umieszcza w analogicznej metaforze, powtarzającej się z pewnymi wariantami i będącej jakby jej szczególnym znamieniem. Mr Jones jest widmem:

„Mr Jones zamknął oczy ze znużeniem, jakby raziło go światło, i przez chwilę w sposób zdumiewający robił wrażenie trupa". Gdy otwiera oczy: „widmowa siła tego wzroku". Jest „bezczelnym widmem, które wymknęło się z Hadesu". I jeszcze: „W środku siedział przy stole pan Jones, wygłodzone widmo, jako bankier".

Ricardo jest dzikim kotem, który zaledwie zadał sobie dość fatygi, żeby przywdziać ludzką maskę. Nie ma zbyt wielkiego pociągu do alkoholu, ale przepada za „french siros", jak Popeye za wodami kwiatowymi firmy Pinaud; amator wszelkich deserów i słodyczy, ma jasnożółte, fosforyzujące oczy: „Ricardo, wstrętny kot o powolnych ruchach, pełnił funkcję krupiera", „migał krótką błyskawicą zębów" etc.

Te przenośnie i wiele innych, zbyt wymowne i zapewne nawet zbyt naiwne,

są jednak potężne jako emanacja, uzewnętrznienie się demonicznej natury rzeczy, będącej najgłębszym podłożem świata. To, co jest bez wątpienia sztuką symboliczną, dążącą do odtworzenia nie konkretnych istnień, ale pewnych ukrytych esencji, które stały się widoczne, odpowiada pewnej koncepcji świata i sił w nim dominujących. Są to siły zła. Siły te przepływają przez nas, ogarniają nas, nawiedzają nas i prawdopodobnie nie możemy uczynić nic innego, jak tylko być ich nosicielami. To, co na poprzednich stronach niniejszej pracy udało mi się pokazać z tej koncepcji człowieka i świata, mówi, że życie ludzkie nie może być wygrane dlatego, że człowiek obcy jest wszelkiej rzeczywistości, tak swojej jak i każdej innej. Jakiś olbrzymi obszar podświadomości ludzkiej lub innej daje znać o sobie od czasu do czasu poprzez ironiczne i okrutne niespodzianki. Widzimy, jak Conrad, tak w życiu, jak i w swoim dziele, poprzez ten rozdźwięk usiłuje znaleźć jakąś wartościową postawę opisując rozmaite postawy bezwartościowe.

Okazuje się, że Conrada znacznie bardziej niż Jamesa i podobnie jak Faulknera interesują piekła ludzkie, ale musimy zdawać sobie sprawę z pozytywnej części jego dialektyki, tego, co dla niego jest jeśli już nie dobrem, to chociaż mniejszym złem.

W młodości Conrad ulegał pokusie Martina Decoud. W późniejszych latach prawdopodobnie zawsze odczuwał pokusę Heysta, ale ją odrzucał. Z jednej strony w postaci Heysta wykazał w sposób wspaniały, że taka postawa jak jego zostawia pustkę w człowieku, a nic nie jest łatwiejsze do przeniknięcia, nic nie daje takiego łatwego przystępu dla zła, jak pustka. Natura posiada nieskończoną ilość sposobów, ażeby w tę pustkę się wcisnąć. Z drugiej strony jest niepodobieństwem (i to jest jedna z oczywistych cech Conrada), ażeby pisarz lub człowiek dał się zepchnąć na samo dno pesymizmu i zaprzeczył wszelkim uznanym wartościom. Istnieje obowiązek społeczny i wypełnienie tego obowiązku aż do końca jest zbawieniem jednostki, której osobistą korzyścią może być jedynie ucieczka od siebie samej, od swych przepaści, znalezienie ratunku w jakimś ładzie poza sobą, w jakiejś dyscyplinie, w służbie. *Murzyn z załogi Narcyza* staje się bardzo ciekawą książką, gdy się do niej wraca po przeczytaniu jej w młodości jako powieści „morskiej". Jim Wait, ten umierający Murzyn, to wcielenie strachu, to żywa obecność śmierci, pochodząca z jakiegoś świata pierwotnego, który cały wysiłek naszej cywilizacji stara się odepchnąć: śmierć narzuca się tu poprzez strach i rozkłada wszelki ład ludzki. Jimmy Wait jest straszliwym narzędziem zniszczenia. Wokół niego „za pośrednictwem zwątpienia, głupoty, litości i sentymentalizmu rządzi jakiś fałsz".

Rozczulanie się nad cierpieniem osłabia dusze, które potem egoistycznie zatapiają się w sobie: „Dzięki niemu stawaliśmy się wysoce humanitarnymi, czułymi, skomplikowanymi dekadentami, odczuwaliśmy subtelność jego lęków, rozumieliśmy wszystkie jego wstręty, wzdrygania się, wybiegi, krętactwa i ułudy... jak gdybyśmy byli przecywilizowanymi, strupieszałymi schyłkowcami, pozbawionymi istotnej wiedzy życia. Mieliśmy pozór ludzi wtajemniczonych w jakieś haniebne misteria: zamienialiśmy ze sobą konspiracyjne, tajemne znaki, spojrzenia porozumiewawcze, znaczące półsłówka".

Wtargnięcie rozpętanej uczuciowości, murzyńskiej czy też słowiańskiej, przeciwstawia się porządkowi białej rasy — lub po prostu brytyjskiej. Murzyn

zwraca wzrok na Donkina, który „ujrzał jakąś nieznaną sobie twarz, jakąś fantastycznie wykrzywioną maskę rozpaczy i wściekłości. Wargi szybkim ruchem wyrzucały z siebie głuche, jękliwe, świszczące dźwięki, przepełniające kajutę nieokreślonym szemraniem, pełnym gróźb, skarg i beznadziejnych zawodzeń... Niezrozumiały i niepokojący był ten bełkot pełen uczuć... Murzyn oczy miał przerażone, jak gdyby napatrzył się nieprzeliczonych okropności, a twarz świadczyła, że rozmyślał o rzeczach wstrętnych". Tak określone jest to subtelne zepsucie, to rozkładowe działanie, w którym umierający Murzyn staje się wspólnikiem agitatora Donkina. Należy zwrócić uwagę na terminologię obarczoną przesadnymi przymiotnikami: „fantastyczna, wykrzywiona maska", wyrażająca „nieprzeliczone okropności", używaną przez Conrada dla wyrażenia swego wstrętu do wszelkiej ekshibicji uczuć. „Nieprzeliczone okropności", „ohyda" to już temat najbardziej koszmarnego opowiadania Conrada *Jądro ciemności*. Kurtz to zupełne przeciwieństwo mentalności i atmosfery brytyjskiej marynarki handlowej. Żyjąc między czarnymi dowiedział się wiele o sobie: „te gąszcze szeptały mu o nim samym rzeczy, których nie wiedział". Zdaniem tym Conrad daje do zrozumienia, że te rzeczy są w nim, że są ukryte w nas wszystkich. „Subtelne potworności." Wzdłuż tej afrykańskiej rzeki, ciemniejszej jeszcze i bardziej niezrozumiałej od malajskich dżungli, staje przed nami jakby obraz kuszenia św. Antoniego, to wszystko, co z puszczy podpełza, omotuje, pleni się naokoło, potwornie uwodzące i odnoszące zwycięstwo nad tym pustelnikiem pozbawionym świętości: rozwiązłość (*lusts*, angielski wyraz jest bardziej wieloznaczny i wyraża głębsze zło), męczarnie, mord, zepsucie. Może chodzi przede wszystkim o śmierć. Przekraczający granicę wyobraźni ostrokół osady Kurtza, widziany z daleka z tymi wysuszonymi głowami zatkniętymi na palach, kryje w sobie tajemnice straszliwe i fascynujące, w których język Conrada, silny, ale pełen abstrakcji („zaspokajane monstrualne żądze"), zaznacza tylko pojęcie czegoś nie do zniesienia, cofnięcie się przed poznaniem tej prawdy — powiedzmy jaśniej — prawdy o sobie. „Umysł jego był zupełnie jasny, ale dusza była szalona." To samo mniej więcej mówi Melville o Achabie. Kurtz jest opętańcem w opętanym świecie.

To opętanie czarnego świata i ci biali, którzy świat ten sobie wybrali za pośrednictwem szatanów, są jakimś potwornym przeżytkiem (chociaż w sposób bardzo dziwny używa Conrad w *Murzynie z załogi Narcyza* wyrazu „cywilizowany", komentując go zresztą jeszcze wyrazem „dekadencki"). Słowo będące tu kluczem to słowo „prehistoryczny" — pierwotny.

„Parowiec sunął z trudem, mijając powoli jakiś ponury i nie pojęty wybuch szału. Czy człowiek prehistoryczny nas przeklinał, czy modlił się do nas, czy też nas witał? Któż to mógł wiedzieć?"

Otóż wszystko, co jest tu opisem świata zewnętrznego, rzeczy lokalnych, choćby się nawet zdawało, że na to położony jest szczególny nacisk — wszystko to jest tylko analogią świata wewnętrznego.

Przypomnijmy sobie, co Conrad mówi o Dostojewskim: „Nie wiem, co Dostojewski przedstawia czy co objawia, ale to wiem, że dla mnie jest zbyt rosyjski. Wszystko to robi na mnie wrażenie dzikich wrzasków pochodzących

z czasów prehistorycznych". „Tu także widzimy tę chęć ignorowania („nie wiem, co Dostojewski przedstawia"), połączoną jednak w cytowanej analogii z mimowolnym przyznaniem się do tego, że ma o nim wyrobione zdanie („robi to na mnie wrażenie..."). Ryszard Curle, osobisty przyjaciel Conrada, opowiada, że Dostojewski był dla niego „uosobieniem najskrajniejszego pomieszania pojęć i szaleństwa. Nienawidził go tak, jak można nienawidzić Lucyfera i potęgi ciemności". Conrad mówi: *„That grimacing and haunting creature who is under a curse"*. Czy słowo *haunting* nie jest tu lapsusem mającym raczej znaczenie słowa *haunted*? Ten lapsus byłby pełny znaczenia. Dostojewski, sam opętany, nawiedzał go swoim opętaniem, cokolwiek Conrad o nim sądził, i trudno jest nie zgodzić się z zastanawiającą formułą amerykańskiego krytyka Irvinga Howe: „Pierwiastek jamesowski u Conrada steruje spokojnie, pierwiastek Dostojewskiego wybucha niespodziewanie".*

To u Conrada oznacza ohydną substancję zwierzęcą, pierwotną, mieszczącą się w podświadomości, a więc coś pogardzanego i znienawidzonego. Ale To oznacza również zgiełk tłumów rewolucyjnych, tę straszliwą podświadomość zbiorową, anarchię i terror, które jej służą i są jej widomymi objawami. Conrad jest zdania, że „nie można wpłynąć ani na szczęście, ani na nieszczęście człowieka. Można je tylko przemieszczać kosztem zniepra-wionych sumień i złamanych żyć". Znajdujemy się wciąż w tej Rosji Haldina i Razumowa, w zgiełku krwią splamionych ulic Costaguany, gdzie „zdeprawowane dzieci z przerażającą powagą oddają się mordom i grabieży jak w bezmyślnej i krwawej grze". Pesymizm Conrada leżący u podstaw tego punktu widzenia jest elementem stałym, ale nierównym: raz przybiera formy zamkniętego w sobie szlachetnego stoicyzmu, to znów staje się jawny, niejako totalny. Pierwsza postawa zwraca się właściwie tylko — do bogów, co jest rzeczą uznaną i zwykłą, ale wszystko zaczyna się psuć tam, gdzie wchodzą w grę ludzie. Pesymizm stoicki znajdujemy zazwyczaj w jego notatkach, rozmyślaniach i wspomnieniach, pisanych z myślą o publikacji: „Sprawy ludzkie zasługują na podziw i na litość" (Vigny mówił: miłość i litość), „szacunek... westchnienie, które nie jest łkaniem, uśmiech, który nie jest grymasem". To, co Conrad odrzuca mówiąc o tym grymasie, to może trochę Francja, pewien cynizm, brak czci należnej cnocie, to może „jałowa rozpacz". ale w jego korespondencji znajdujemy bardziej ostre tony, a w szczególności w listach do Cunninghama Grahama, pisanych często po francusku, tak jakby istniała jakaś konwencja wiążąca treść z formą wyrażania jej.

„Człowiek jest złym zwierzęciem. Jego złość musi być zorganizowana. Zbrodnia jest nieodzownym warunkiem egzystencji. Społeczeństwo w swej istocie jest zbrodnicze albo nie istnieje wcale. Egoizm ratuje wszystko — absolutnie wszystko, wszystko czego nienawidzimy, wszystko, co kochamy... Dlatego właśnie szanuję skrajnych anarchistów: »Życzę sobie ogólnej eksterminacji«. Świetnie: to słuszne i — co najważniejsze — to jasne." I jeszcze (po angielsku): „Życie nie zna nas i my nie znamy życia"; (po francusku): „Ta ohydna kula

---

* „Moja ultra-słowiańska natura" — pisze Conrad w jednym z listów. Nie ulega wątpliwości, że w głębi ducha znał on dobrze sam siebie.

toczyć się tak będzie bez końca, unosząc na sobie istoty nędzne i złe, tworzące świat, który sam siebie nie rozumie".

Widzimy tu więc pesymizm bardziej jeszcze dogłębny, bardziej radykalny niż ten, który z daleka łudził nas stoicką draperią. Ale to pesymizm arystokratyczny, który nie odsłania się nam całkowicie. Wartości nie są odrzucone, ale zarezerwowane, i motłoch nie jest do nich dopuszczony. Przykłady: „Abnegacja, poświęcenie siebie samego, to coś znaczy. Braterstwo nie znaczy nic, to chyba tylko historia Kaina i Abla".

Conrad starannie unika wszystkiego, co mogłoby go zdemaskować czy skompromitować w tym czarnym świecie, który stworzył, ale który trzyma od siebie z daleka. Jednak jak można nie wspomnieć tej nadzwyczajnej sylwetki, naszkicowanej przez Artura Symonsa, przedstawiającej go jako „szatańskiego pająka siedzącego pośrodku swej pajęczyny"?

„Za pomocą jakiegoś niepojętego mesmeryzmu, tajemniczego, pochodzącego z najgłębszych pokładów osobowości, tworzył nieznane, niewyobrażalne, potworne i bardzo niebezpieczne światy."

„...O sprawach ludzkich dyskutuje z drapieżnym cynizmem... za tym sarkazmem kryje się szatan potężny, podstępny, trucicielski, niezwyciężony, tworzący zło dla własnej rozkoszy." Zostawiając Symonsowi odpowiedzialność za tak niepokojącą postać, nie zapominajmy jednak całkowicie o tym zatajonym Conradzie. U Conrada-pisarza w każdym razie i w jego wizji — ta olbrzymia rozpiętość wymiarów tworzy już prawie pewną stałą. To, co dzieli Conrada od Sade'a i jemu podobnych wśród nas, to odrzucenie solidarności z człowiekiem złym i absurdalnym światem, ale nie brak znajomości tego zła i tej absurdalności: „Człowiek jest na tym świecie zdarzeniem nieprzewidzianym i nie znoszącym, żeby go zanadto z bliska oglądano". Przeznaczenie to „niepojęte rozplanowanie jakieś bezlitosnej logiki, służącej jednak utylitarnym celom".

Jak można wyobrazić sobie jakiś ostateczny cel świata? „Etyczna koncepcja świata zakłada w końcu tyle okrutnych i bezsensownych sprzeczności... że zaczynam podejrzewać, iż cel stworzenia w żaden sposób nie może być celem etycznym." W tym miejscu Conrad, może nieświadomie, tworzy pewien wariant idealizmu Berkeleya, dla którego „istnieć to znaczy być postrzeganym", i zakłada, że „świat istnieje po to, żeby być postrzeganym". „Skłonny jestem wierzyć w to, że ten obiekt jest stworzony dla oglądu... Kto wie, czy ostatecznym zadaniem naszym na tej ziemi nie jest nieustanna — w zapomnieniu o sobie samym — obserwacja wszystkich faz żywego wszechświata odbijających się w naszej świadomości."

Wyraźniej mówiąc i interpretując dość wiernie sens tych słów, możemy powiedzieć: jeżeli chcemy, żeby wszechświat miał jakiś sens, naszą sprawą jest ten sens mu nadać, nasza wyobraźnia twórcza powinna go stworzyć. Świat istnieje po to, żeby poeta, żeby powieściopisarz tchnął w niego życie.

Nie jest to takie łatwe. „Największym osiągnięciem, jakie może być nam dane, mówi Marlow, to choć trochę poznać samego siebie." Ale czyż możemy oddzielić siebie od sytuacji, w jakiej się znajdujemy? Czy możemy wiedzieć, kim jesteśmy, nie wiedząc, co się z nami dzieje? Nie wiemy nawet, czym byliśmy i co się nam zdarzyło. „Jest rzeczą niemożliwą — mówi Marlow, czyli Conrad — przekazać komuś żywe odczucia jakiejkolwiek epoki naszego życia,

to, co stanowi jej istotną prawdę, jej znaczenie. Żyjemy tak, jak śnimy, samotnie."

W tych przytoczonych ustępach i w wielu innych widzimy, jak Conrad w sposób bardzo znamienny przechodzi od etyki arystokratycznej i stoickiej do postawy estetycznej. Zapomnienie o sobie samym, ta abnegacja, o której była mowa powyżej, poświęcenie mają bez najmniejszej wątpliwości cele praktyczne i socjalne. Ale Conrad w sposób bardzo zręczny wiąże te sprawy z celami teoretycznymi i z rolą wyobraźni: jego Marlow, oficer marynarki handlowej, oficjalny niejako narrator i komentator, który był przedmiotem drwin intelektualistów następującego po nim pokolenia, jest z tego punktu widzenia postacią zupełnie oderwaną, rozporządzalną *(disponible)*.

Niemożliwość życia, tego, żeby być obecnym w sobie samym, żeby znajdować się u podstawy, a nie przy końcu tego rozwijającego się rulonu obrazów, będącego ostatecznie jedyną rzeczą, którą znamy ze swego życia i z życia innych, to ta bezustanna alienacja, to uczucie brnięcia wciąż, wplątania w obcą nam rzeczywistość, to, że jesteśmy zawsze zdrajcami i zdradzanymi, że jesteśmy przedmiotem i ofiarą całej serii nieporozumień, prowadzących człowieka do tego ostatecznego celu: oddzielić się od swych wyobrażeń, od swej indywidualności, ażeby (choćby tylko to) lepiej zobaczyć, co się dzieje, ażeby, jak mówi Marlow, „choć trochę poznać samego siebie". Marlow to właśnie Conrad-widz, i w tym stopniu „rozporządzalny", że staje się schronieniem i miejscem spotkań dla tych żyć niepewnych i pogrążonych w mroku, które wyłaniały się przed jego oczami szukając kształtu nadającego im sens.

Jest osobliwą stroną twórczości Conrada, tak mało realistycznej, tak wewnętrznej, że wiele z jego postaci najbardziej wzruszających widzimy jako prototypy i że autor stara się nawet te postaci przez niego wyimaginowane do tych postaci-oryginałów upodobnić, to znaczy, że one są jakby od niego samego wcześniejsze, jakby istniały na zewnątrz, jakby zjawiały się przed nim wcielając tajemnicę istnienia i powierzały mu misję skonstruowania ich.

„Może ludzkie życie trwa zbyt krótko — marzy Marlow w *Lordzie Jimie* — abyśmy mogli wypowiedzieć się w całej pełni, choć oczywiście jedyny to cel przyświecający ludziom stale, wśród ich nieudolnego bełkotu. Przestałem już wyczekiwać tych ostatecznych słów, których dźwięki wstrząsnęłyby niebem i ziemią, gdyby tylko mogły być wyrzeczone. Nie starczy nam nigdy czasu na wypowiedzenie ostatecznego słowa, słowa naszej miłości, naszej wiary, naszych wyrzutów sumienia, naszego poddania się, naszego buntu."

Każde życie ukazuje się nam jak niezdarny wysiłek w kierunku zdobycia świadomości, stworzenia formuły. Tak dobre jak i złe życie jest niedokładnym i zamazanym szkicem, któremu myśl, któremu sztuka ma dopiero nadać formę. Początkiem jest ciemność: z niej to wychodzi Conrad, gdy bierze siebie za punkt wyjścia, a tym bardziej, jeżeli punktem tym będą spotykane postacie; stąd pochodzi charakterystyczny ich aspekt w pierwszej chwili albo w scenach, które najbardziej zapadają w naszą pamięć: są to jakby zjawy, to po prostu obecność jakiegoś człowieka, wizje pojawiające się nagle, nieprzeniknione, ale brzemienne w cały nieznany świat, który w sobie noszą. Conrad jest twórcą przede wszystkim nastawionym na podniety wzrokowe, ale tak jak u Goyi zewnętrzna rzeczywistość roztapia się u niego w jakości wewnętrznej, w intensywności. Można powiedzieć, że jest on po prostu wizjo-

nerem, że stwarzane przez niego postaci, obrazy, sceny mają przyrodzone sobie cechy halucynacji. Conrad widzi śmierć Lorda Jima, tak jak bez wątpienia kiedyś zupełnie realnie zobaczył Almayera wychodzącego z mgły: dzieje się tak nieraz, że jakiś odcinek przeżytej rzeczywistości może się oddzielić i przesunąć na inny plan, z przestrzeni zająć miejsce w czasie, zmienić swoją jakość i napięcie i stać się „tą materią, z jakiej utkane są sny".

Bardzo piękne jest to pojawienie się Almayera, będące i aparycją, i czymś niejako absolutnym, wyrywającym się jakby z nicości otaczającej nas rzeczywistości. Czytając te strony, widząc ich znaczenie jako prototypu — zważywszy, że Almayer jest nie tylko pierwszą postacią Conrada, ale i postacią nadającą kształt jego wyobraźni — chciałoby się powiedzieć, że właściwym czasem Conrada jest czas teraźniejszy, czego w tym stopniu nie obserwujemy u nikogo od czasów Sterne'a, rozumiem przez to, że jest to czas teraźniejszy artysty stojącego twarzą w twarz z mglistą i nieprzeniknioną rzeczywistością, którą pragnie rozplątać, rozświetlić, uporządkować i skonstruować.

■

Zastanawiając się dłużej nad aspektem tych mrocznych, nieprzeniknionych postaci zobaczymy, jak wyłaniają się z nich pewne charakterystyczne cechy sztuki Conrada. Te postacie są tym, co należy oświetlić. Jest tak, jak gdyby sama ciemność, w jakiej są pogrążone, była właściwym przedmiotem, tematem artysty, w przeciwieństwie do tego, co zwykle bywa, co w każdym razie było w sposób powszechny i banalny ogólnie przyjęte w czasach Conrada, mianowicie, że autor posiada nieograniczoną wiedzę o swoich postaciach i o ich dziejach. Rzeczywistość jest dla Conrada tylko pewnym schematem, systemem znaków i poszlak. Namiętną ciekawość Conrada — a ciekawość jest jego namiętnością — fascynują te znaki tym bardziej, im trudniejsze są do odcyfrowania, i widzimy, jak zaangażowany uczuciowo jako widz i jako wizjoner wytęża tę ciekawość, ażeby dotrzeć do istoty prawd, które znaki te ukazują i ukrywają. Podążać za tymi znakami, ująć je w całość, odnaleźć ich logiczne powiązania. Conrad-Marlow mówi w *Losie:* „Ta sprawa przypomina historie o czerwonoskórych, gdzie dzicy porywają dziewczynę, a szlachetny traper swoją niezrównaną sztuką idzie za tropem i odczytuje znaki będące świadectwem jej losów: tu ślad nogi na piasku, tu złamana gałązka, tu jakiś drobiazg zgubiony po drodze... Mówię tu w charakterze badacza, postępuję metodą dedukcyjną".

Na tym podwójnym planie, w skomplikowanej perspektywie, gdzie etyka ofiary znajduje się u podstaw twórczej ekspansji pisarza, w jego głębokiej łączności z duszami, którym z kolei przeznaczone jest intensywne cierpienie, dokonanie ofiary lub ekspiacji, Conrad spotyka się z Henry James'em, którego nazywa „historykiem subtelnych sumień". Intuicyjne wyczucie przez niego wielkości Jamesa i miejsce, jakie mu wyznacza w hierarchii pisarzy, wiąże się z jego własną wielkością. Widzi w nim pamiętnikarza może nie tyle klęski człowieka, ile przezwyciężenia tej klęski, dla którego „każda przygoda, każda miłość, każdy sukces streszczają się w najwyższej sile napięcia, jakiej wymaga od nas wyrzeczenie" — w przeciwieństwie „do słabości, do niestałości, do niższych pobudek, do potknięć, do kompromisów stanowiących sumę naszych czynów...".

Conrad, który w swej pierwszej próbie, w *Szaleństwie Almayera*, znalazł od razu własny temat i typ kompozycyjny, widział w mistrzostwie i przykładzie Jamesa potwierdzenie, że jakakolwiek będzie pozorna, materialna akcja powieści, to akcja prawdziwa rozgrywa się w sumieniu i ona jedynie stanowi istotną jej treść.

Z tego wynika fakt, że, jeżeli pisarz może powiedzieć z większym lub mniejszym przekonaniem „nie jestem Kurtzem" albo „nie jestem Jimem", albo „nie jestem Razumowem", jednak postacie te żyją nie dzięki niemu, ale w nim. „To dzieje się" ostatecznie w sumieniu samego pisarza, bo ślubował żyć prawdą, a sumienie jest terenem jedynej rzeczywistości, jaką istotnie może rozporządzać. Praca odtwórcza pisarza zajmuje w powieści miejsce jawne i decydujące. To skierowanie do wnętrza to początek sztuki nowoczesnej w powieści, gdzie chwytamy pracę wyobraźni na gorącym uczynku.

W życiu nie znajdujemy nic podobnego do aktu twórczej wyobraźni, bo życie jest bezkształtne. Nie ma fabuły innej niż ta, którą tworzy pisarz. James wszystko to już powiedział. Co jest nowe w dziele Conrada, to stworzenie żywej części powieści z samej pracy kompozycyjnej, z samej inwencji. Dlatego to Conrad czasami odwraca czas podszewką do góry, tzn. że u niego teraźniejszość poprzedza przeszłość, którą jest obciążona i którą odnajdujemy już poza pokrywą teraźniejszości.

Gdyż dzieło wyobraźni jest aktem naszej pamięci. Pamięć jest tym żywym, aktywnym środowiskiem organicznym, gdzie tworzą się niejako klisze rzeczywistości, i właśnie uwidocznienie tego procesu daje nam Conrad w opowiadaniach Marlowa, którego James dość złośliwie nazywa „niedorzecznym kapitanem wielkiej żeglugi", nie dostrzegając w nim prawowitego, choć nieco dogmatycznego i nużącego dziedzica dyskretnych obserwatorów z własnych powieści. Ford Madox Hueffer, uważając się sam za autora dzieł Conrada, przyklejał im etykietę „impresjonistycznych", jaką widzimy na nich jeszcze nieraz i dzisiaj, dlatego że powieści te rozpadają się na serie fragmentów, których pełne znaczenie rozumiemy dopiero po przeczytaniu całości. Jednak pokrewieństwo Conrada czy to z techniką, czy z założeniem ideowym impresjonistów jest złudne, i metaforyczne to zestawienie — zwodnicze. Zadaniem drobnych plamek świetlnych impresjonistów jest roztapianie przedmiotów w atmosferze. Fragmentaryczne odkrycia Conrada — tu ten aspekt, tam inny — usiłują odnaleźć ukryty, ciemny przedmiot, okazać go nam, wydostać z mroku. Jesteśmy tu bliżej Rembrandta i jego dramatycznego bolesnego wyłaniania się figur z ciemności niż Moneta z jego radosnym liryzmem. Podobnie jak u Jamesa, ma się tu wrażenie, że każdej chwili rzeczywistość ludzka, tajemnica człowieka są już tu, kiedy z ciemności, której centrum się rozświetla, pojawiają się zawsze niewyraźne, zawsze płochliwe postacie, a ruchy ich stają się dostrzegalne tylko przez chwilę, zanim znowu nie pochłonie ich noc.

Nie twierdzę, żebym go zrozumiał... To, co pozwolił mi dojrzeć w sobie, było jak to, co możemy zobaczyć poprzez krótkotrwałe przedarcie się gęstej mgły, jakieś fragmentaryczne szczegóły, intensywne, przelotne, nie dające jasnego wyobrażenia o ogólnym aspekcie kraju.

Marlow służy licznym i sprzecznym ze sobą celom. Łączy Conrada z jego postaciami, a zarazem — oddziela go od nich. Stwarza pewien dystans wprowadzający obiektywizm do jego humanitaryzmu, przynajmniej jeśli chodzi o autora. Conrad może pozwolić, żeby Marlow starał się po ludzku zrozumieć tych nieszczęśników i tych winnych, nie kompromitując się przez te próby. Ale Marlow służy przede wszystkim celom estetycznym. Nadaje konsystencję bezosobowemu ja autora i z tego twórczego wysiłku stwarza jakby dodatkowy wymiar powieści. Marlow jest w niej pewną formą czasu. Bardziej jeszcze: jest jedynym rzeczywistym czasem. Jest teraźniejszością. Jest obecnością pamięci.

Cała reszta z tym współdziała. Wszystko dźwiga się w górę, jest windowane jak w kopalni, a to wznoszenie się przeplatane jest sondowaniem i przypadkowymi spotkaniami. Porządek, jeśli w ogóle istnieje, będzie owocem wysiłku, dokonanego już dawniej i polegającego na klasyfikacji danych; na ten wysiłek nie tylko będziemy patrzyli, ale będziemy mieli wrażenie, że bierzemy w nim udział. Tym właśnie jest „intryga", spekulacja posługująca się bezkształtną rzeczywistością, nadrzędną koncepcją, przez którą staramy się znaleźć, stworzyć i nadać tej realności jakiś sens. Takim jest ów świat-widowisko, do którego włączamy się za pośrednictwem widza, Conrada-Marlowa. Kiedy wszystko się skończy, będziemy świadomi tego, że widzieliśmy, jak splatają się i schodzą drogi przypadku i złej woli. Będziemy świadkami wkradania się zła, kapryśnego kiełkowania wydarzeń, pełnych wahania przygotowań do tego, co stanie się już nieodwołalne; ale to wszystko ukaże się nam tak jasno i zdecydowanie dopiero wtedy, kiedy nagłe przyspieszenie biegu wypadków porwie za sobą tę niepewną i ociągającą się rzeczywistość. I wszystko to podpływa ciągle do nas, tworzących krąg naokoło powieści i wdychających zapach cygara tego niedorzecznego „kapitana wielkiej żeglugi".

W pewnych wypadkach — mam na myśli kapitana Mitchella z *Nostromo* — narrator-obserwator brał udział w akcji, o jakiej opowiada, co zbliża go bardzo do obserwatorów-aktorów James'a (będących w znacznie mniejszym stopniu narratorami). Ale najczęściej usiłowanie zrekonstruowania począwszy od chwili obecnej pewnego mrocznego ciągu wydarzeń, mające na celu odnalezienie wchodzących tu w grę ludzkich pobudek, jak czyni to Marlow w *Lordzie Jimie*, w *Losie*, w *Zwycięstwie*, przypomina — raczej niż wielkiego poprzednika Conrada — jego wielkiego następcę: Faulknera w *Absalonie*, a w szczególności sceny, gdzie Quentin i Shreve rozmawiają podczas zimowej nocy w Harvard, gorączkowo, oddzielnymi fragmentami wyrywając z przeszłości fatalną historię Sutpena, Henryka, Judyty i Charles'a Bon.

I skutki tego identycznego sposobu pośredniego ukazywania zdarzeń są te same: bo prawdą jest, że istnieje jeden tylko zmaterializowany czas, szeroko ujęty czas teraźniejszy, w którym widz obcuje ze swymi słuchaczami (czytelnikami), podczas gdy cała reszta przedstawia się nam jako przekrój pamięci, gdzie nie ma już podporządkowania się chronologii danego opowiadania, a tylko jakieś węzły zdarzeń ukazujących się tu i ówdzie, które obserwujemy wykraczające w przyszłość lub cofające się w przeszłość; wrażenie powrotu wstecz i tego „zygzakowatego" badania zjawisk góruje nad całością. Conrad, który — między nami mówiąc — chciałby nam sugerować, że jest natchnionym prostaczkiem, ukazuje się nam jednak od pierwszej

chwili, od chwili, kiedy w swej marynarskiej kabinie bierze pióro do ręki, bardzo już świadomym problemów, jakimi są dla pisarza kąt widzenia rzeczywistości i sondowanie pola obserwacji. Ze zdziwieniem znajdujemy już w *Szaleństwie Almayera* powtarzające się *„flash backs"*, będące jeszcze w tej epoce zupełnie nową rzeczą. I już w tej właśnie powieści różne okresy czasu, przemieszane z sobą jak talia kart, tworzą obraz jakiegoś świata wewnętrznego, któremu zdaje się jeszcze, że zdąża do pewnego celu, ale który w rzeczywistości zastygł już bezpowrotnie. Jest to gęsta warstwa czasu, zamazana jakby, o niewyraźnych konturach, poruszana przez prądy o niezdecydowanych kierunkach, coś właśnie raczej podobnego do martwych ramion błotnistych tropikalnych rzek, zarośniętych splątaną roślinnością, którymi przepływają bezwładne już prądy.

W rezultacie operowanie czasem przez tę wyostrzoną ciekawość autora przybiera formy poszukiwania motywacji: raz po raz zjawiają się te „dlaczego" i przypominamy sobie te ciekawe *„because"* — „dlatego że", charakterystyczne przysłówki w książkach Faulknera. Jeśli weźmiemy *Zwycięstwo*, widzimy, że powieść szybko osiąga stan zagadki. Pustelnik Heyst porwał muzykantkę z wędrownego kabaretu. W tym miejscu myśl nasza zatrzymuje się, żeby szukać przyczyny tego zdarzenia: dokonujemy skoku w przeszłość (*„flash back"*), a z tej dygresji wyłania się jeszcze druga, dotycząca charakteru Heysta i ukształtowania się jego w dzieciństwie. Potem wracamy do spisku Schomberga z Jonesem i Ricardem i po krótkim nawrocie do przeszłości wkraczamy w dramatyczną teraźniejszość Heysta i Leny na wyspie.

Jedynie doświadczony czytelnik zdoła bez trudności ogarnąć fantastyczne operowanie czasem w *Nostromo*, łączące się z epicką rozległością, z całym tym cyklopicznym aparatem, stwarzającym zaskakujące przemieszczania się akcji, te olbrzymie rozczłonkowania chronologii.

Pierwsza występująca postać, pierwszy narrator, kapitan Mitchell, opowiada przygody wygnanego dyktatora Ribiery. Wprowadza do akcji Nostroma i za jego pośrednictwem jego starego przyjaciela, garybaldczyka Giorgio Viola, który dla niego samego stał się już mglistą i odległą legendą. Drugi *„flash back"* przerzuca nas aż w młodość Violi, jakby nawiasowo: trzeci — bardziej ważki w treści — powraca do głównego wątku powieści w chwili objęcia władzy przez Ribierę. Wprowadzenie postaci Charles'a Goulda, właściciela kopalni, opisane jest w trzecim *„flash back"*, przenoszącym nas w okres objęcia kopalni i początków jej rozwoju. Kierujemy się znów w stronę teraźniejszości, kiedy wracamy do uprzedniej tyranii Guzmama Bento. Czujemy tu działanie obsesji i ciąży nam zbytnia ilość manipulacji technicznych, których rezultatem jest ten barokowy nieład, owoc artystycznego przekomponowania powieści. Daje się tu we znaki brak czasu teraźniejszego, podtrzymanego przez jakiegoś Marlowa, lub lepiej jeszcze — przydzielenia każdej pojedynczej postaci wystarczającej powierzchni wyraźnej aktualności, i skutkiem tego braku doznajemy jak gdyby zawrotu głowy w tym kołującym tańcu różnych czasów przeszłych. Chwytamy się dwóch punktów stałych: upadku Ribiery i objęcia przez niego władzy trzydzieści miesięcy

przedtem. Strona 247 wydania Harpera schodzi się ze stroną 11; począwszy od tej chwili rozmach dramatyczny góruje nad techniką i powieść już się nie chwieje. Nastaje równowaga pomiędzy naszymi przyzwyczajeniami a zamierzeniem autora ukazania nam świata, w którym jednostka tonie bez nadziei ratunku.

Czas przestrzenny należy istotnie do świata materii i wartości kwantytatywnych. Wszechświat Conrada jest wszechświatem o cechach jakościowych i jest bezczasowy, jest światem, gdzie to, co indywidualne, roztapia się w symboliczności, gdzie pozory, gdzie wszelkie zjawiska obdarzone są niezwykle potężnym ładunkiem uczuciowym, gdzie widzimy sumienia okaleczone, rozbite, obezwładnione ciosami, jakie zadaje im nieprzejednana, niezrozumiała i brutalna rzeczywistość. Geniusz Conrada celuje w wyrażaniu tej organicznej siły bezwładu przeciwstawiającej się wysiłkowi człowieka, dążącego do racjonalizacji otaczających go elementów; jakaś specyficzna konsystencja, jakiś szczególny gatunek powietrza, wody otwierają przed nami nagle wrażenie czegoś niesamowitego, nierealnego. Nigdy zresztą żaden pisarz obracający się na ogół w ramach egzotyki nie używał mniej tzw. *„couleur locale”:* jego Malaje, jego Afryka, jego Ameryka Południowa są niewiele bardziej konkretne niż dekoracje z epoki elżbietańskiej. Zaledwie możemy tu mówić o impresjach, są to raczej opresje, naciski, opory błotnistej, żółtej rzeki tropikalnej, trudność w poruszaniu się ludzi czy statków: „Parowiec sunął z trudem mijając powoli jakiś ponury i niepojęty wybuch szału”. Nie tylko w *Jądrze ciemności* dominują uczucia zgrozy, lęku, o h y d y, cytując ostatnie słowa Kurtza, one są nieodłącznym elementem całego dzieła Conrada.

„Żyjemy tak, jak śnimy — samotnie” — mówi Marlow. „Życie to może tylko to — rozmyśla Razumow — jakiś sen, jakiś lęk.” Utożsamienie stanów świadomości z tymi stanami sennymi jest elementem stałym. Na jawie, przynajmniej w tym, co uważamy za jawę, człowiek komunikuje się z otoczeniem musi się komunikować. Piekło Conradowskie polega na bezpowrotnym odcięciu od świata. To odcięcie wyraża się w jego języku. Z tego punktu widzenia sądzę, że Conrada i Faulknera należy czytać po angielsku, ażeby odczuć, jak silne jest między nimi pokrewieństwo występujące w posępnej retoryce, w jaką udrapowane jest osamotnienie ich postaci. Rzeczowniki abstrakcyjne i przymiotniki wyrażające intensywność dostatecznie określają gwałtowność napięcia, charakteryzującą stosunki z tym, co niepojęte i niewyrażalne. Rzeczywistość ilustruje się typowymi parami określeń: „posępne i groteskowe”, „ponure śmieszności”, „wściekły szkielet”, „czarne i niepojęte szaleństwo”; wypowiada się też za pomocą wyrażeń negatywnych, które w sposób paradoksalny odmawiają jej uznania: „nienazwane”, „niemożliwe”. Pomiędzy człowiekiem a obcą mu, nieludzką rzeczywistością — nawet jeśli jest przez ludzi stworzona — widzimy napięcie i trwogę wzmagającą się aż do punktu pęknięcia. Zgęszczony czas otaczający Jima czy Heysta, Hirscha czy Lingarda, Willemsa czy Decouda zmienia swoją istotę, swoją jakość, zanim wybuchnie i unicestwi się. Jakiś szczególny gatunek istnienia objawia się nam w wielkich scenach, tak jak w analogicznych scenach u Faulknera: zgwałcenie Temple Drake, zabójstwo Reda, koniec Christ-

masa czy Charles'a Bon, czy też Sutpena — nieodwracalność bezpośredniego losu. Efekt ten osiągnięty jest pewnymi technicznymi środkami, często potem naśladowanymi i które wytworzyły z czasem pewien proceder. Ale istotne pokrewieństwo między dwoma wspomnianymi pisarzami stanowi wspólna im wizja świata i człowieka, pewna metafizyka idealistyczna, zakładająca rozłam między świadomością a rzeczywistością, które łączy jedynie pewna prymitywna synchronizacja, tak że pierzchają każda w swoją stronę, kiedy zbyt silne napięcie duszy rozerwie powierzchowną, słabą ich więź.*

Chodzi tu rzeczywiście o estetykę opartą na problemie rozdwojenia. Wydaje się rzeczą pewną, że ta Polska, utracona, opuszczona, zdradzona, wydana, której Conrad w swoim pojęciu pozostał jednak wierny, gdzieś w najgłębszych pokładach jego osobowości nadała ostateczny kierunek jego myśli i całej jego twórczości. To, że przez długie lata musiał stosować się do reguł celowej mechaniki życiowej, będącej wynalazkiem Anglosasów i szeroko przez nich stosowanej, a jednocześnie zachowywać duszę swoją dla ukrytych żalów (może dla wyrzutów?), wytworzyło w nim zapewne konieczność odwracania się od przeżyć teraźniejszości do tego, co już przeżyte, od życia do pamięci, od świata otwartego dla wolnego czynu do zamkniętego piekła sumień.

Przełożyła
Anna Iwaszkiewiczowa

* Wspominałem już o tym mówiąc o Willemsie.

Henryk Bereza

„PŁOMIENNY DZIENNIK WEWNĘTRZNY"

Swój ludzki dramat rozgrywa Adolf Rudnicki zazwyczaj w trzech rozdzielnych lub łącznych rolach literackich: Żyda, kochanka, artysty. W swoim czasie dochodziła do tego jeszcze rola żołnierza, na marginesie natomiast pojawiała się i pojawia się jeszcze rola sportowca. To byłyby chyba wszystkie możliwe przebrania, pod jakimi występują media samego Rudnickiego. Media Rudnickiego mają, rzecz jasna, swoich literackich partnerów i mają zawsze, co chyba jeszcze ważniejsze, widzów, najczęściej w postaci masy ludzkiej, środowiska, tłumu, branży, kasty, klanu lub kliki. Taka czy inna zbiorowość społeczna, czy może lepiej powiedzieć masa ludzka, uczestniczy zresztą w dramacie Rudnickiego nie tylko na prawach widowni. Dramat rozgrywa się bardzo często dla nich, ale jeszcze częściej z ich powodu lub z ich uczestnictwem aktywnym, a niekiedy nawet widownia staje się obiektem obserwacji dla tych ze sceny. Śledziłem już wielokrotnie role Rudnickiego w ujęciu autonomicznym, interesujące byłoby przypatrzeć się, jakie związki zachodzą pomiędzy tym, co się dzieje na scenie, a tym, co reprezentuje widownia. Od tej strony nie obserwowałem jeszcze pisarstwa Rudnickiego, a może warto pokusić się na takie właśnie spojrzenie.

W swojej najnowszej książce zamieszcza Rudnicki lapidarną autokrytykę *Niebieskich kartek,* w której znalazł się taki, moim zdaniem, zasadniczy passus: „Druga, jeszcze większa bodaj, wada *Kartek* to ich brak rzeczy skrajnie osobistych. *Kartki,* które grawitują ku dziennikowi, nie mogą sobie pozwolić na takie braki. Dziennik opisujący, co autor jadł na śniadanie, kiedy bolał go brzuch, z kim się spotykał, po latach — nie wiem, na czym to polega — staje się równie pasjonujący, jak płomienny dziennik wewnętrzny" (str. 238). Rudnicki podrwiwa sobie dyskretnie z formy osobistego dziennika (absolutnie niesłusznie, ale nie to jest najważniejsze) i przy okazji mówi rzecz pierwszorzędnej wagi: *Kartki* nie mają rzeczywiście absolutnie nic z intymności, autor ich tak samo jak we wszystkich swoich literackich kreacjach nie jest sam, występuje znów przed widownią, uczestniczy w zbiorowym misterium, jest na scenie czy przy ołtarzu, w każdym razie na widoku

* Adolf Rudnicki: *Narzeczony Beaty. Niebieskie kartki.* Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1961; str. 289, 3 nlb.

publicznym. W takiej sytuacji nie bierze się udziału w momentach, kiedy boli brzuch lub kiedy ma się ochotę zjeść rogalik z masłem. Taka potrzeba czy konieczność mogłaby doprowadzić do katastrofy, zburzyłaby nastrój, byłaby kompromitująca. Gdyby Adolf Rudnicki zaczął kiedykolwiek pisać prawdziwe dzienniki, byłaby to cała rewolucja w jego pisarstwie. Nie wierzę w ogóle w taką możliwość. Krótko mówiąc, Adolf Rudnicki jako pisarz nie występuje nigdy sam na sam ze sobą. Rola pisarza to u niego rola wobec publiczności.

To tłumaczy fakt, dlaczego od czasu do czasu czyni Rudnicki swoimi mediami sportowców, choć to nie ma nic wspólnego z autobiograficznym uzasadnieniem pozostałych jego kreacji. W nowej książce wcale nie z kurtuazji wobec dziennikarza Rogowskiego (Adolf Rudnicki nie bywa kurtuazyjny bez pisarskiej potrzeby) poświęcił pisarz parę uwag mistrzom sportu, a właściwie wzajemnej relacji mistrz — publiczność kibiców. „Ci tam, w górze, ci na trybunach, są dlań nieodzowni. Bez nich jego bieg straciłby sens, potrzeba mu ich oczu, ich dopingu, ich przychylności, jak trybunom z kolei potrzeba jego udręki i wysiłku — uzupełniają się nawzajem w sposób dużo bardziej skomplikowany, aniżeli się wydaje, ale wszystko to nie zdejmuje zeń samotności. Przeciwnie — pogłębia ją. Jest bowiem zamknięty sobą, on sam stanowi swoją granicę, której nikt nie może zmienić ani poszerzyć" (str. 240).

Te rozważania Rudnickiego wydają mi się bardzo doniosłe, zdradzają one jakieś bolesne kulisy dzisiejszego dramatu Rudnickiego. Rudnicki ma kompleks pisarza, który stracił swoją widownię. Nie wystarczają mu indywidualni wielbiciele jego pisarstwa, on chciałby ich mieć razem, w masie reagującej zbiorowo, w masie reagującej na jego oczach. To może trochę dziwna potrzeba, ale czy można się dziwić dziwnościom ludzkiego serca? Zrozumieć dzisiejszy dramat Rudnickiego to znaczy widzieć, że Rudnicki chciał być i był zawsze pisarzem wobec widowni.

W ubiegłym roku wznowił Rudnicki po blisko trzydziestu latach swoją pierwszą książkę *Szczury*. Fakt ten przeszedł bez literackiego echa i nie wiem, czy ktokolwiek zauważył, że nowe *Szczury* są dramatycznym, ostentacyjnym zaprzeczeniem dawnych. Bohater dawnych *Szczurów*, ówczesne medium Rudnickiego, odgrywał bluźniercze sceny obrzydzenia w stosunku do swojej widowni. To było wprost sadystyczne znęcanie się nad widownią. W nowych *Szczurach* dzisiejsze bądź co bądź medium Rudnickiego przeżywa dramat związku na śmierć i życie z ową widownią, której już nie ma. W konfrontacji dwóch redakcji *Szczurów* zamyka się całe piekło miłości i nienawiści, a raczej nienawiści i miłości, bo taki w tym wypadku jest kierunek napięć uczuciowych. Dobitny autokomentarz do tej przygody Rudnickiego znajdziemy w opowiadaniu *Abel*, najlepszym utworze w nowej książce Rudnickiego:

„Więc — naraz karzeł położył mi rękę na ramieniu — więc wołaj teraz, że wszystko było ordynarne, okrutne, niegodne, głupie i złe, złe, złe. W tej chwili masz tak zawołać. Prawdę rzuć im pod nogi! — Wykrzyknąwszy to karzeł wpił wzrok w moje usta żądając natychmiastowego spełnienia zadania.

A ja, ja otworzyłem usta, by za nim powtórzyć jego słowa, lecz ku memu zdumieniu słyszałem, jak mówię: — Tak, jak było, było dobrze. Zawsze było dobrze..." (str. 154).

W dwóch redakcjach *Szczurów* zamyka się pełna skala nastawień uczuciowych Rudnickiego do jego głównej widowni. W *Lecie* wielkomiejskiemu tłumowi swoich nowych widzów Rudnicki jak zamiłowany przewodnik pokazuje ludzkie cuda w terenie, z którego się wyniósł, ale do którego postanowił powracać. W *Lecie* jest ironia i czułość, jest smutek i radość i Rudnicki jest jedynie organizatorem spektaklu, w którym wszyscy biorą udział. W *Lecie* medium nie występuje. W większości najlepszych opowiadań Rudnickiego media Rudnickiego są jednocześnie mediami zbiorowości. W opowiadaniach rozgrywa się misterium zbiorowe, w którym kapłan ofiarnik występuje w imieniu wszystkich, ponieważ jest najgodniejszy, ponieważ jest wybrany, ponieważ jemu przeznaczone zostało być naczyniem ofiarnym. W tej roli odnalazł Rudnicki swoje najgłębsze powołanie. Zdarzało się jednak, że Rudnicki sam lub jego medium musieli występować wobec zbiorowości, z którą ich nic nie łączy. Wtedy zbiorowość jest obiektem obserwacji. Zimnej, przenikliwej, bezwzględnej, tak jak w *Żołnierzach*. Szyderczo-obraźliwej i unicestwiającej, tak jak w *Pałeczce*. Cenię Rudnickiego bardzo wysoko w roli beznamiętnego obserwatora zbiorowości, do której nie ma serca. W takiej sytuacji możliwa jest jednak jeszcze inna ewentualność. Taka mianowicie, jak w *Niebieskich kartkach*.

W *Niebieskich kartkach*, zwłaszcza w ich pierwszej części, odprawił Rudnicki egzorcyzmy nad tymi, których uznał za niegodnych. W egzorcyzmach tych była powaga, a nawet dostojeństwo. Niegodni znaleźli się poza widownią czy poza świątynią. Wtedy złożona została wstrząsająca ofiara *Krowy*. Jestem jednym z tych, którzy jak najmocniej zareagowali na wzniosły tragizm tej książki. Dziś jestem przekonany, tak samo jak dwa lata temu, że jest to najdonioślejsza książka powojenna Rudnickiego. Widocznie jednak ofiara w opustoszałej świątyni nie może być powtarzana. Poza opowiadaniem *Abel* nie ma w nowej książce Rudnickiego nic, co by kojarzyło się z opowiadaniami *Krowy*. W interesujących zresztą opowiadaniach *Narzeczony Beaty* i *Chłopcy w dzień świąteczny* (zwłaszcza w tym drugim) stwarza Rudnicki aurę takiej dziwności, że nic poza dziwnością nie potrafię z nich odczytać. W ogóle nie jestem w stanie zdać sobie sprawy, czy opowiadania te znaczą wiele czy mało. Chcę uznać te opowiadania za zagadkę, którą czas pozwoli może rozwiązać. Nowa książka Rudnickiego nie jest kontynuacją *Krowy*, jest natomiast kontynuacją *Niebieskich kartek*, które stanowią zresztą lwią część tekstu. W nowych *Niebieskich kartkach* widzę dokument skrajnej rozterki pisarza.

Sam Rudnicki nazywa je „płomiennym dziennikiem wewnętrznym". Tym są ponad wszelką wątpliwość. Wiele w nich tragicznych, rozpaczliwych wyznań, jak takie chociażby: „I na Paryż patrzę oczami człowieka, który już wie, że sam nie wypracuje sobie ani stylu życia, ani modelu kultury lub instytucyj, który znalazł się na początku czegoś, co nim nabierze kształtu, barwy, ciepła (jeśli w ogóle nabierze kiedykolwiek), on już dawno będzie ziemię gryzł" (str.42). W paryskich *Niebieskich kartkach* znaleźć można wiele syntetycznych, całościowych obserwacji, jak zwykle u Rudnickiego przenikliwych: „Ciało jako punkt wyjścia i dojścia. Oni tutaj nie zapominają ani na chwilę, że jesteśmy uwięzieni w nim. Przyglądają się temu więzieniu, badają wszystkie znaki tajemne wypisane na ścianach. Nigdy nie tracą tych ścian z oczu, dlatego są tak ludzcy" (str. 25).

W całości jednak nie wyznania i nie obserwacje nadają ton nowym *Niebieskim kartkom*. W całości przeważają znów egzorcyzmy, tylko tym razem spotęgowane, zwielokrotnione, niemal histeryczne, niemal nie kontrolowane.

We wstępnych rozważaniach chciałem wykazać, do jakiego stopnia Rudnicki jako pisarz był związany z taką czy inną zbiorowością, jakie skomplikowane związki zachodziły między nim, między jego mediami a społecznością widowni. Dzisiejszy Rudnicki wie, że społeczność, którą kocha, nie istnieje. Żadnej innej nie tylko nie jest w stanie zaaprobować, lecz nie chce nawet spokojnie na nią patrzeć, co byłoby może jakimś wyjściem z sytuacji. Tak zwane środowisko artystyczne, które było już dla Rudnickiego społecznością zastępczą, wzbudza w Rudnickim paroksyzmy wściekłości. Klątwy sypią się za klątwami na tę społeczność ani gorszą, ani lepszą niż jakakolwiek inna. Rudnicki gotów by ją obarczyć odpowiedzialnością za wszelkie zło świata. Rudnicki należy do „wtajemniczonych" i zna wszystkie fakty bolesnej i tragicznej historii „pisarza N" (kryptonim z książki Rudnickiego), a przecież ta znajomość faktów nie przeszkadza mu winić środowiska za wszystko, co złego wyrządzono temu pisarzowi. W „płomiennym dzienniku wewnętrznym" Rudnickiego nie liczą się żadne jednostkowe fakty i, co gorsza, nie liczą się poszczególni ludzie. Nie znam się na psychologii mistrzów sportu (zetknąłem się na krótko z mistrzem Frankiem Szymurą w czasie, gdy przeżywał fascynację osobowością „pisarza N"), ale wyobrażam sobie, że bardziej niż na całej publiczności trybun może im w szczególnych sytuacjach zależeć na jednej czy dwóch osobach. Rudnicki takiej ewentualności nie chce brać pod uwagę, zapomina jak gdyby o swoim peanie na cześć Pałeczki, owej wszystko rozumiejącej i zawsze bezinteresownej akuszerki sztuki. Czyżby Rudnicki przestał wierzyć nawet w braterstwo z Pałeczką? Jeżeli coraz to nowy tłum nie jest godny w masie stawać przed ołtarzem, należałoby może w ogóle nie oczekiwać tłumu, należałoby może przyglądać się poszczególnym twarzom w tłumie. Egzorcysta z nowych *Niebieskich kartek* nie chce patrzeć w ogóle, wpadł w trans, miota klątwy na wszystkich.

Nowej książki Adolfa Rudnickiego niesposób kwalifikować literacko. Ja w żadnym wypadku nie podjąłbym się tego zadania. Widzę w niej bolesny pisarski dokument. Jest to na pewno dokument dużej wagi, przynajmniej dla tych wszystkich, którym pisarski los Rudnickiego leży głęboko na sercu.

Henryk Bereza

O POEZJI BRUNONA JASIEŃSKIEGO

B r u n o J a s i e ń s k i: *Utwory poetyckie.* Wyboru dokonał i wstępem opatrzył Anatol Stern. Warszawa, „Czytelnik", 1960; str. 246.

I. „ZIELONE MOŻLIWOŚCI"

„Brunonowi Jasieńskiemu, genialnemu twórcy *Buta w butonierce,* tę książkę zielonych możliwości poświęcam" — tak brzmiała auto-dedykacja dwudziestoletniego pisarza, wydrukowana na pierwszej stronie jego poetyckiego debiutu. Był to rok 1921. Młodzi ludzie, studenci z Krakowa i z Warszawy, od dwóch lat głosili w Polsce erę futuryzmu. Nie zbywało im na swoistej megalomanii, którą w formie brutalnej zaprezentowali ich włoscy poprzednicy dziesięć lat wcześniej, stwierdzając w swym pierwszym manifeście: „Futuryzm jest wielkim ruchem antyfilozoficznym i antyintelektualnym, ruchem przeczuć, instynktów, pięści, kopniaków i policzków, oczyszczających, obudzających, nowatorskich i wyprzedzających, stworzonym dnia 20 lutego 1909 roku przez grupę genialnych poetów i artystów" (*Le Figaro,* 20.II.1909).

A więc programowa pewność siebie! Żeby z nią występować na serio, trzeba było jednak mieć jakieś zaplecze, trzeba było wiedzieć, czego się chce poza sztuką. Włosi wiedzieli: nowocześnie zorganizowanego państwa nacjonalistycznego. Rosjanie wiedzieli: nowego, rewolucyjnego porządku społecznego. Polacy, jak zwykle, byli najmniej zdecydowani i najbardziej abstrakcyjni: chcieli Nowej Sztuki w oparciu o cywilizację dwudziestowieczną, której jeszcze u nas wówczas nie było.

Wspólny był punkt wyjścia — bunt przeciwko przeszłości i nudzie.

W ł o c h y: „Zarzućmy Wenecję cudzoziemców, targ antykwarycznych fałszerzy, magnes snobizmu i głupoty uniwersalnej, łóżko wydrążone przez karawany kochanków, wspaniałą łazienkę dla międzynarodowych kurtyzan" (*Manifest przeciw passeistycznej Wenecji",* 27 kwietnia 1910 r.).

R o s j a: „Z nudy rachmaninowskiej przeszliśmy na szkolną, ze szkolnej na klasyczną nudę. Dawid złościł się jak mistrz, który wyprzedził współczesnych, mnie — ponosił patos socjalisty, przekonanego o konieczności zburzenia starzyzny. Narodził się futuryzm rosyjski" (W. Majakowski: *Ja sam,* 1922).

F r a n c j a: „Dość malarzy, dość literatur, dość muzyków, dość rzeźbiarzy, dość religii, dość republikanów, dość monarchistów, dość imperialistów, dość anarchistów, dość socjalistów, dość bolszewików, dość polityków, dość proletariuszy, dość demokratów, dość burżuazji, dość arystokratów, dość wojsk, dość policji, dość ojczyzny, dość tych wszystkich idiotyzmów, niech wreszcie nie będzie nic, nic, nic, nic..." (Aragon: *Manifest Dada, Litérature,* 1920, nr 13).

P o l s k a: „Sprzedaje się za pół darmo stare tradycje, kategorie, przyzwyczajenia i fetysze. Wielkie ogólnonarodowe panopticum na Wawelu. Będziemy zwozić taczkami z placów, skwerów i ulic nieświeże mumie mickiewiczów i słowackich. Czas opróżnić postumenty, oczyścić pole, przygotować miejsce dla tych, którzy idą"

(*Manifesty futuryzmu polskiego*, czerwiec 1921).

Futuryzm był niewątpliwie jednym z najciekawszych zjawisk w europejskiej myśli nowoczesnej. Jego zakres obejmował wiele gałęzi sztuki (malarstwo, architekturę, rzeźbę, film, teatr, muzykę), a możliwości skrajnych odmian (od futuryzmu włoskiego po rosyjski) — były ogromne. W okresie swego burzliwego rozwoju zrobił on kilka karier: od kariery politycznej we Włoszech faszystowskich aż po karierę naukową w szkole formalizmu rosyjskiego. Wypowiadał się — i to jak autorytatywnie! — na wszelkie możliwe i niemożliwe tematy: od filozofii kultury — po sprawy skarbu państwa. Nie był wyłącznie kierunkiem artystycznym, chciał być raczej ogólnym prądem kulturalnym. „Futuryzm jest pewną szkołą świadomości zbiorowej" — pisał Bruno Jasieński, jeden z najinteligentniejszych twórców, teoretyków i sędziów tego kierunku w Polsce.

Początek futurystycznej działalności Jasieńskiego był typowy. Zaczęło się tak, jak wszędzie: „Biała nuda usiadła w kucki na czarnym dywanie i podaje mi fajkę nabitą antypiryną" (*Intermezzo*). Nie jest to już jednak kanonizowana NUDA młodopolska. Jest to nuda zwyczajna i leczy się z niej jak z grypy. Początkowo leki są niewyszukane i tradycyjne: piękne kobiety, nocne lokale, alkohol, taniec, podróż, kawiarnia. Mnóstwo takich wypróbowanych środków znajdziemy w pierwszym tomiku Jasieńskiego. Dodaje do nich autor niekiedy mocniejsze składniki: nowoczesność scenerii (*Miłość na aucie*), udziwnienie banalnej rzeczywistości przez szokujące zestawienia (*Trupy z kawiorem*, *Rzygające posągi*, *But w butonierce*), niekiedy — przez eksperymenty słowne (*Panienki w lesie*) lub — dowcipną interpunkcję (*Marsz*). Ale prawie w każdym z tych przypadków są to stare leki, podane tylko w efektownym opakowaniu. Piękne kobiety nudzą się na kanapach, uwodzą na dancingach, w autach i pociągach, toną w rekwizytach poetyckości niewiele mającej wspólnego z ich współczesną autentycznością. Pachną ostrygami, morzem lub opium, leżą na skórach jaguara, piją tylko zagraniczne trunki, ubierają się w niebieskie lisy — młody chłopiec niewiele miał jeszcze do powiedzenia zarówno o nich, jak i o poezji.

Szokujące zestawienia i pomysły również nie były zbyt oryginalne. W sposób rozbrajający łączyły w sobie nową, programową brutalność, niezwykłość, jadowitość — z nutą sentymentalizmu i z bardzo ogranymi rekwizytami poetyckimi:

I zatańczą monseny po ulicach, jak ongi,
Jednej nocy pijanej od szampana i warg,
Kiedy w krzakach widziałem RZYGAJĄCE POSĄGI
Przez dwunastu lokajów niesiony przez park.

Albo przykład z wiersza tytułowego:

Tak mi dobrze, tak mojo, aż rechocze się serce.
Same nogi mnie niosą gdzieś — i po co mi, gdzie?
Idę młody, genialny, niosę BUT W BUTONIERCE,
Tym co za mną nie zdążą echopowiem: — Adieu! —

But w butonierce — oto nowa elegancja, wykrzywiona, groteskowa, drwiąca, elegancja w krzywym zwierciadle kpiny. Ale jednocześnie — elegancja krygująca się, kokieteryjna, pewna siebie, z powagą głosząca swą programową niepoważność. Wczesne wiersze Jasieńskiego mają urok pozy, która jest rozbrajająca, ponieważ traktuje siebie bardzo serio. Dużo w nich snobizmu, jeszcze więcej — fantazji, sporo — dobrego dowcipu. Odzwierciedlają sylwetkę autora, podobną do tej, którą naszkicował w swych wspomnieniach Jan Brzękowski:

„Widywałem go prawie co dzień przed gmachem uniwersytetu, z monoklem w oku: ogromny krawat łączył się z przebrzmiałą elegancją XIX wieku, z epoką romantyczną. ...Dr Jekyll and Mr Hyde, elegancki młodzieniec z monoklem i ekscentrycznym krawatem i rewolucjonista »palący Paryż«."

Nie tylko młody Jasieński łączył w sobie uroki owego przebrzmiałego stylu życia i poezji z pragnieniem stworzenia sztuki, oddającej istotę współczesności, pełnej spięć rewolucyjnych. To młody futuryzm polski, zaczepny i krzykliwy, epatujący, awanturniczy, rozbrykany — był wielką zabawą, w której najbardziej liczyły się maski,

kostiumy, miny. Zabawa była nowa, ale zdarzały się w niej często stare rekwizyty. Pierwsza futurystyczna książka w Polsce: *Tram wpopszek ulicy* Jerzego Jankowskiego (1920), posiadała wprawdzie futurystyczno-rewolucyjne intencje, ale ubrane w mocno zwietrzałą formę: część pierwsza utrzymana była na poziomie najbanalniejszych częstochowskich rymów, część druga — w guście typowej symbolicznej maniery młodopolskiej. Jedyną konsekwentną formą futurystyczną była w niej tylko ortografia, łącznie z podpisem autora: Yeży Yankowski.

U Jasieńskiego również ortografia lub interpunkcja bywają jedynymi znamionami nowoczesności. Spróbujcie przeczytać słynny *Marsz,* nie zauważając kropek, które autor stawia prawie po każdym wyrazie:

Ktoś się. Rozpłakał. Ktoś. Bez czapki.
Liście. Kapią. Jak gęsie. Łapki.
W parku. Żółknie. Gliniany Heros.
Chłopak. Z redakcji. Pali. Papieros.

Wyrzućmy kropki — prawda, jakie to melodyjne, bynajmniej nie „rąbane", sentymentalne? Nie ja to pierwsza zauważyłam, lecz Stefan Napierski w roku 1924 w recenzji *Ziemi na lewo,* wytykając przy okazji jeszcze i nie najlepszą „sztukę rymotwórczą": „Pan Jasieński chce nas też przekonać, że można rymować »miszmasz — krzyż masz«, czego powstydziłby się nawet Włast, i wreszcie »strandzie (sic!!!) — rembrancie« co woła o pomstę do nieba i do Magdaleny Samozwaniec."

Stefan Napierski, nie mając w przytoczonej recenzji racji w ogóle, miał ją jednak w zacytowanych szczegółach. Wiele utworów z pierwszych tomików Jasieńskiego były to istotnie zaledwie „zielone możliwości", jak nazwał je zresztą sam autor. Były one raczej wstępem do nowej poezji niż nową poezją, tak jak futuryzm przygotowywał raczej miejsce dla nowej sztuki w świadomości społecznej — niż tworzył nową sztukę. Stanowił ten etap w rozwoju nowoczesnej świadomości estetycznej, w którym kpina, śmiech, krańcowa negacja miały ostatecznie zniszczyć obowiązujące dotąd pojęcia, normy, prawa artystyczne. Potężny wybuch śmiechu rozsadzał dostojność sztuki XIX wieku. Sztuka dwudziestowieczna miała stać się widowiskiem, cyrkiem, zabawą dla wielkich tłumów. Jeden z pierwszych wieczorów futurystycznych w Filharmonii Warszawskiej (9 lutego 1921 r.) zgromadził przeszło 2000 osób — gigantyczna impreza! Manifesty futurystyczne zaczynały się od takich apostrof: „Do Narodu Polskiego Manifest w sprawie natychmiastowej futuryzacji życia". Ogłaszano w Polsce optymistycznie i złudnie erę nowoczesnej cywilizacji. Sztuka miała odpowiadać jej wymogom, jej formom, jej prawom. To wielka szkoda — że nie miała czemu u nas odpowiadać. Że młodzi ludzie w warunkach nie sprzyjających przemianom rzeczywistym, oddawali się marzeniom o przemianach zabawnych i abstrakcyjnych: „Odrzucamy parasole, kapelusze, meloniki, będziemy chodzić z odkrytą głową. Szyje gołe. Trzeba, aby każdy jak najbardziej się opalił. Domy budować należy ze ścianami szklanymi od południa. Więcej światła, powietrza i przestrzeni. Gdyby sejm polski obradował na świeżym powietrzu, mielibyśmy o wiele słoneczniejszą konstytucję".

Futuryzm polski miał to do siebie, że obfitował w postulaty wzruszające naiwnością i zupełnie abstrakcyjne. Nie przygotował więc żadnej poważnej akcji — jak we Włoszech, jak w Rosji. Ale jego znaczenie ogólno-kulturalne było i u nas niewątpliwe. Oczyścił pole dla rozwoju nowej sztuki. Jego eksperymenty i pierwsze próby wzięły na siebie cały ciężar nieudolności początkujących. Bruno Jasieński w *Bilansie futuryzmu,* dokonywanym już w roku 1923 na łamach *Zwrotnicy,* stwierdzał z sentymentem: „Napisaliśmy dużo złych wierszy, namalowali dużo złych obrazów — historia nam to wybaczy. ...I dziś, kiedy złych wierszy pisuję już coraz mniej, z prawdziwym żalem oglądam się wstecz na te lata gorączkowe, pełne przeczuć i słów nie wypowiedzianych, dziewicze lata kiełkujących wartości."

II. PRZECIWKO ZMOWIE OBOJĘTNYCH

Nie bój się wrogów — w najgorszym razie zabiją cię. Nie bój się przyjaciół — w najgorszym razie mogą cię jedynie zdradzić. Obawiaj się obojętnych: nie zabijają i nie zdradzają, ale tylko za ich milczącą zgodą rządzi światem mord i zdrada.

(Motto do nie ukończonej książki Jasieńskiego pt. *Zmowa obojętnych*)

„Ja już »futurystą« nie jestem, podczas gdy państwo wszyscy jesteście futurystami. Wygląda to na paradoks, a jednak tak jest" — pisał Bruno Jasieński w 1923 roku. Istotnie, etap pierwszego wtajemniczenia w problematykę współczesności miał już za sobą. Autor wydanej w roku 1922 *Pieśni o głodzie* był pisarzem, który wybrał określoną drogę do włączenia się w wiek XX-sty. Była ona wspólna dla wielu polskich pisarzy-futurystów, którzy, dojrzewając, musieli coraz wyraźniej określić swoją postawę. Ta droga zbliżenia z lewicowym ruchem rewolucyjnym u Sterna i Wata prowadziła do wyboru sztuki zaangażowanej w problematykę społeczną, u Jasieńskiego jednak rozwój ten był najbardziej może konsekwentny i bezkompromisowy. Prowadził go od nieokreślonego buntu przeciwko nędzy i krzywdzie społecznej, przeciwko brzydocie życia w kapitalistycznym mieście, przeciwko przywilejom burżuazji, przesądom drobnomieszczaństwa, bezradności lumpenproletariatu — do przekonania, iż tylko na drodze rewolucji społecznej da się zbudować rzeczywistą cywilizację XX wieku, o której tak abstrakcyjnie marzyli młodzi futuryści.

Wizja Miasta (pisanego w tym czasie od dużej litery, jak Dusza lub Jaźń w konwencji młodopolskiej) była programową wizją nowej sztuki. Na przykładzie poezji Jasieńskiego da się zaobserwować niemal wszystkie jej charakterystyczne odmiany: od typowych już dla początku wieku obrazów poetyckich Verhaerena czy Błoka — poprzez imażynistyczny obraz „organiczny" Jesienina — aż po rewolucyjny w treści i w metaforze wiersz Majakowskiego.

Zamieszczony w zbiorze *But w butonierce* poemat *Miasto* nosi podtytuł s y n t e z j a. Miasto jest tu zadeszczone, nudne, młodzi ludzie zabawiają się w burdelu, starsi panowie gwałcą u siebie małe dziewczynki, opuszczone kobiety w ciąży skaczą do rzeki, do ambulansów ciągną syfilitycy:

Na kilometry sienników rozparło się
Miasto —
Wielki, parzący się kurnik.

Owa s y n t e z j a jest rozgadana, monotonna, pełna niesłychanie taniego liryzmu („A deszcz pada. Deszcz pada. Drobniutki. Aksamitny. Błękitny. Powietrzny. Nad rynsztokiem siadły w szereg smutki. Płaczą płacz swój odwieczny...") — no i w ogóle nie jest żadną syntezją, lecz obsesją na tematy erotyczne. Wszystko jest tu mgliste, niewyraźne, świat nie ma konturów, z miasta istotnie pozostają tylko łóżka.

W *Pieśni o głodzie*, ukazującej już miasto jako miejsce męki głodnych, znajdują się fragmenty doskonałe, inspirowane zresztą wyraźnie przez *Obłok w spodniach* Majakowskiego, Monotonny opis zastąpiono tu rozbudowanym, groteskowym obrazem, który jest metaforą jako całość. I jak u Majakowskiego, występuje charakterystyczny przerost metafory, jakże odmienny jednak od owych prościutkich, banalnych określeń wspomnianej „syntezji". Ów nieznośny, liryczny deszcz padający tam monotonnie i obdarzony tuzinem stereotypowych przymiotników — zmienia się tu w przesadzoną może, lecz zorganizowaną metaforę:

bezkształtne, wypukłe
domy czarne, oblizgłe, karmione deszczem
napęczniały, jak gąbki,
napuchły,
rozlały się, rozpełzły, rozdęte, stulice
wystąpiły na chodniki z ciemności,
zsunęły się,
przecięły krzyczącą ulicę...

Wizja miasta w *Pieśni o głodzie* jest najbardziej bodaj typowa dla postawy futurystów, łączących z zaangażowaniem w walkę społeczną swój określony program artystyczny. „Wzywamy wszystkich obywateli Państwa Polskiego do zorganizowanej akcji samoobrony. Publiczność polska przerosła swoich twórców. Dzisiejszy widz ziewa już otwarcie na Macbecie i czuje nieokreślony ból w okolicach ślepej kiszki przyglądając się umierającym Orlątkom. ...Jako jedyna skuteczna walka z beztwórczością — zgodny, zorganizowany sabotaż starczej literatury i sztuki" — tak pisał Bruno Jasieński w manifeście. A tak w poemacie:

ja,
który śpię,
kiedy otello morduje desdemonę,
czuję, jak mi się nogi trzęsą,
gdy na rogu, otoczony gawiedzią,
zdycha ślepy, zajeżdżony koń.
oto jest prawdziwy, nie malowany teatr.

Sentymentalizm, rodem z Jesienina, ale wyrażający przy okazji cały program artystyczny. Literatura jako zbiór znanych i konwencjonalnych sytuacji, choćby najdramatyczniejszych i najbardziej skomplikowanych, winna ustąpić miejsca doświadczeniom najprostszym, lecz powszechnym, sprawdzalnym w codziennym życiu. Z tych przekonań prawdopodobnie brała się dążność Jasieńskiego do maksymalnej prostoty obrazów poetyckich, która w jego twórczości zdecydowanie przeważała nad próbami konstruowania szeroko rozbudowanej i mało komunikatywnej metafory. Z dążnością tą łączyło się także upodobanie do wykorzystywania tradycji pieśni ludowej, która bezpośrednie doświadczenie życiowe ujmowała w proste formuły.

Na drodze poszukiwań owej najprostszej formy dla wyrażenia wielkich zbiorowych doświadczeń, powstał najlepszy poemat Jasieńskiego: *Słowo o Jakubie Szeli*. Poematowi — na przestrzeni przeszło 30-tu lat — czyniono podobne zarzuty, dotyczące nie najwłaściwszej interpretacji historycznej tego zjawiska, jakim był Jakub Szela w dziejach rewolucyjnego ruchu chłopskiego. Władysław Broniewski w *Wiadomościach Literackich* w roku 1926 i Adam Włodek w *Życiu Literackim* w roku 1956 — twierdzili zgodnie, iż Szela podniesiony jest tu do rangi mitu rewolucyjnego, przy niedostrzeganiu rzeczywistych, historycznych wymiarów jego działalności, jego niedoświadczenia i błędów taktycznych w szukaniu sojuszników. Jakub Szela w poemacie Jasieńskiego istotnie jest mitem, mimo wyraźnej próby autora obdarzenia go życiem indywidualnym i skomplikowanymi perypetiami osobistymi (pierwsza część poświęcona dziejom nieszczęśliwej miłości Szeli). Psychologia nie jest jednak najmocniejszą stroną poematu i cała ta część pełna jest sentymentalnego zawodzenia, pornograficznej erotyki i krwawej grozy, która jednak przypomina szopkę i nikogo nie przeraża. Poemat staje się naprawdę groźny dopiero tam, gdzie na scenę wkracza Szela jako przedstawiciel buntu skrzywdzonych mas chłopskich. Jest to pierwszy w naszej literaturze rewolucyjny mit Szeli, który ćwierć wieku wcześniej ukazał się jako krwawy Upiór w *Weselu* Wyspiańskiego, a współcześnie, bo w roku 1923 — jako zbrodniarz w *Turoniu* Żeromskiego.

Pieśń ludowa inspirowała poemat Jasieńskiego nie tylko w słownictwie i melodyce strofy, ale i w typie obrazowania, w sposobie widzenia świata i odbioru doświadczeń. Jednym z najlepszych fragmentów jest opis bitwy chłopów z panami, o której w ogóle nie mówi się wprost, lecz poprzez groteskowy obraz tańca:

Tańcowali ząb o ząb —
z sieni oknem i na klomb.
Tańcowali z góry na dół,
coraz któryś w tańcu padał.

Tańcowali raz po raz
chłopska kosa, pański pas.
Od ogródka do ogródka
ciekła rowem krew jak wódka.

Tańcowali — z panem pień.
Była noc jak biały dzień.

Motywy pieśni ludowej wykorzystuje Jasieński również w kapitalnej polemice z Bogiem, której rewolucyjny sens tym otrzej występuje przy użyciu tradycyjnego schematu rozmowy chłopa z Panem Jezusem:

Nie biegałeś, jak się naszych
krzywd przelała kwarta!
Widać garnca pańskiej kaszy
chłopska krew niewarta.

Unieś suknie po kolana,
stąpaj pomalutku,
bo tu naszą krwią polana
każdziuteńka grudka.

Nie ceniłeś ty krwi chłopskiej
za złamany szeląg!
Czemużeś się, Panie Jezu,
tak o pańską przeląkł?

Bardzo trafnie pisał na ten temat Anatol Stern w *Nowej Kulturze* w r. 1956: „Tradycje naszego rewolucyjnego romantyzmu krzyżują się tu z drogą Majakowskiego, który tę samą walkę z Bogiem toczył już w *Człowieku, Flecie kręgosłupa, Obłoku w spodniach* i u którego z taką niezwykłą przenikliwością dostrzegł Gorki ton biblijny, patos nowoczesnego Hioba".

Nie tylko z Majakowskim dałoby się ustalić związki. Pokrewieństwa można wykazać także z poematem *Pugaczow*

Sergiusza Jesienina i to dość ściśle, zwłaszcza w charakterystycznym typie metaforyki jesieninowskiej, pełnej organiczno-biologicznych skojarzeń. Cała rzeczywistość upodabnia się do różnorakiej krzywdy ludzkiej i brzydoty życia, przenoszą się one z układu stosunków między ludźmi — na układ świata i wszechświata. U Jasieńskiego nawet „Księżyc gnojem od obór śmierdzi", a u Jesienina: „Końska czaszka księżyca nad światem kapie złotem przegniłej śliny". I tu, i tam występuje olcha-kaleka, deszcz jest obrzydliwy jak „gnój spod bydła", a cały krajobraz — pełen krwawych refleksów. Oto typowa dla tej poetyki zwrotka Jasieńskiego:

Otrute słońca bułką z zakalcem
zdychają zmierzchy pod lament wierzb.
Wychudłym drzewom kościste palce
osypał nocą wróbli świerzb.

Słowo o Jakubie Szeli ukazało się w roku 1926 w Paryżu. Cała dalsza twórczość Jasieńskiego rozwijała się odtąd na emigracji — najpierw we Francji, potem — w ZSRR. Poza tomem wierszy wydanych po rosyjsku w roku 1931 w Moskwie Jasieński pisał powieści i sztuki sceniczne, przeznaczone przede wszystkim dla scen ludowych. Jego ostatnią pracą była pisana w roku 1937 i nie ukończona powieść pt. *Zmowa obojętnych* (fragmenty jej były drukowane w *Nowym Mirze* i w *Nowej Kulturze* w roku 1956), będąca świadectwem głębokiego zrozumienia najbardziej dramatycznych konfliktów współczesnego świata. Był i tu, jak w całej swej twórczości, przeciwko beznamiętnemu przyglądaniu się życiu, przeciwko wybieraniu pseudoneutralnej sfery w konfliktach epoki, przeciwko „zmowie obojętnych". Był krańcowy w swych miłościach i nienawiściach, bezkompromisowy w wyborach życiowych i ideowych, konsekwentny w rozumieniu sztuki jako formy działania rewolucjonizującego życie.

■

Wydany ostatnio przez „Czytelnika" wybór utworów poetyckich Brunona Jasieńskiego jest wyborem ukazującym nam przede wszystkim jego sylwetkę rewolucjonisty. Jest to wybór świadomie skomponowany i prezentujący najbardziej dojrzałe utwory Jasieńskiego. Sam układ tomu, zarzucający chronologię i eksponujący na pierwszym miejscu główne poematy Jasieńskiego — świadczy o ambicjach ukazania określonego portretu pisarza, a nie o zadokumentowaniu jego całej drogi poetyckiej wraz z charakterystycznymi jej mieliznami i nieudolnościami pierwszego okresu. Dlatego też z debiutanckiego tomiku Jasieńskiego jest tu zaledwie kilka wierszy, pominięte zaś zostały niemal zupełnie te utwory, które wyrażały owe najbardziej „zielone możliwości" młodego pisarza, a które przy całym swym kawiarnianym liryzmie — były przecież pełne swoistego uroku i doskonale charakteryzowały atmosferę, w jakiej Jasieński wkraczał do literatury. Nie ma w omawianym wyborze ani *Miłości na aucie*, ani *Trupów z kawiorem*, ani erotyku o *Niebieskiej Pani*, ani może i banalnych, ale uroczych *Panienek w lesie*, zaczynających się tak śpiewnie: „Zalistowiał cichosennie w cichopłaczu cicholas, Jak chodziły nim panienki, pierwiośnianki, ekstazerki..." Ba! nie ma nawet tak charakterystycznego wiersza, jak *Intermezzo* z cytowaną już tutaj białą nudą siedzącą w kucki na czarnym dywanie. Sądzę, że warto było, poszerzając niezbyt opasły przecież tom *Utworów poetyckich* — zamieścić cały niewielki tomik *But w butonierce*. Z *Ziemi na lewo* natomiast (wydane tu zostały wszystkie wiersze Jasieńskiego) warto byłoby przedrukować pisany wspólnie z A. Sternem i bardzo charakterystyczny dla owego okresu wstęp — manifest zaangażowania pisarzy futurystycznych w sprawy związane z rewolucyjnym buntem mas.

Z uznaniem i podziękowaniem podkreślić natomiast trzeba fakt, iż omawiany wybór prezentuje również wiele wierszy Jasieńskiego, które dotychczas nie były drukowane w żadnych jego tomach i których obecne wydanie zawdzięczamy troskliwym i żmudnym poszukiwaniom p. S. Knispel-Wróblowej. Cenny wstęp Anatola Sterna jest dobrym wprowadzeniem w problematykę twórczości autora *Pieśni o głodzie*.

Helena Zaworska

Jan Śpiewak: *Dialogi naiwne*. Warszawa 1960. „Czytelnik"; str. 88.

I

...Był liściem, to znaczy miał kształt liścia.
Miał spłaszczony owal i żyły ścięgień,
tylko lekki zarys dzioba ukazywał
[charakter ptaka albo zwierzęcia.
Myślący liść roztropnie nie dostrzegał
innych kształtów...

(Myślący liść Moora)

Analiza estetyczna powyższego fragmentu wiedzie na manowce. Zdanie Śpiewaka jest w swojej prostocie, w zachowaniu potocznych struktur składniowych nieprzetłumaczalne. Artyzm słowa użytego nieprzenośnie (unikanie metafory, synonimizowania) właściwie nieuchwytny. Wydaje się, że najlepiej określa go Norwidowska definicja piękna; wzruszenie estetyczne wywołane poprzez słowo odpowiednie, trafne, przylegające do rzeczy opisywanej. W powyższych wersetach — słowo istniejące w kontekście całego fragmentu wnikliwie odtwarzającego przedmiot poetyckiego wzruszenia...

Wiersz o rzeźbie Moora czytałem w niedługi czas po obejrzeniu wystawy znakomitego rzeźbiarza. Dzieła jego utrwaliły mi się w pamięci jako „idee niewymienne", których nie da się wyrazić w języku znaczeń, skojarzyć z tym, co „przypomina". Można ją było „opisać", ale jak, skoro łączyła to, co może być podobne: organiczność z abstrakcyjnością formy? Wiersz Śpiewaka wydał mi się znakomitą opisową definicją poetycką „myślących brył" Moora, począwszy od tytułu aż po oschły „analityczny" opis. Jest to opis poprzez eliminację tych odcieni znaczeniowych słowa, które nie wiążą się z oznaczaną przez to słowo rzeczą. W „liściu" zawiera się cała pojęciowa, umowna synteza zjawiska: kształt, kolor, materialna przedmiotowość. Przenośne użycie tego słowa pociągałoby za sobą nadmierną abstrakcyjność — pomijając już to, że tworzyłoby zbyt odległą asocjację z rzeczą, bryłą, która jest (a nie „przypomina") w jakimś sensie liściem. Definicje Śpiewaka zmierzają do uściśleń: „Był liściem" tylko o tyle, że miał jego kształt. Ale sam kształt, dodatkowo jeszcze obrysowany w następnych dwu wersetach, zbyt uprzedmiotawia rzeźbę. A więc dalej: „liść, który nie dostrzegał innych stworów". To proste zdanie jest w całości kapitalną metaforą. Oczywiście nie określa ono ślepoty liścia-bryły, ale jego nieprzetłumaczalną, nie podobną do innych „stworów" formę. Jej lotność. Słowa „myślący", „roztropnie" zestawione z liściem nie stanowią tu wybiegu antropomorficznego. Kojarzenia tego rodzaju nie stanowią efektownej mistyfikacji liryka, przywłaszczającego sobie przedmiot, który wiąże się z jego wzruszeniem i który, nie będąc „ludzki", przypomina człowieka. Byłaby ona sprzeczna z dosłownością opisu, zmierzającego do oddania rzeczy takimi, jakie one są. To zatem nie „podmiot liryczny" zbliża rzecz do siebie, nadaje jej walor symbolu lub przenośni — ale rzecz uzyskuje swoją własną psychikę, staje się autonomiczna, istniejąca obok opisującego ją poety. Wniknięcie w świat rzeczy — jest zazwyczaj przyznaniem się do klęski, którą znają poeci dostrzegający umowność języka. Trzeba od razu zaznaczyć, że wnikanie to bywa niekiedy pozorne, polegające na tworzeniu naiwnych utożsamień (tuwim to trawa, trawa to tuwim), lub też na przyprawianiu rzeczom „metafizycznych" skrzydeł. Intelektualna skądinąd antynomia „słowa" i „rzeczy" bywa tedy fikcyjna i pełna estetyzujących ładnych mistyfikacji...

Zjawisko realne w całej jego widzialnej i domyślnej strukturze, w jego własnym dzianiu się... itp. wymyka się słowu. Najprecyzyjniejszy obraz, najściślej dobrane pojęcie stanowią abstrakcyjną namiastkę fascynującego swoim pięknem i materialnością konkretu. Poeci, rzecz prosta, nie wiedzą, że dzięki temu są poetami właśnie, a ich język jest własnością społeczną. Toteż niektórzy w poszukiwaniu zbliżenia słowa do rzeczy przekraczają granicę wyznaczaną przez społeczne normy języka (np. Białoszewski w *Rachunku zachciankowym)* i ich zabiegi stają się dziwactwem, dowolną grą

znaczeń, bezładnym zlepkiem samych słów. Rzecz w tym, że tej dramatycznej antynomii nie jest w stanie rozwiązać poezja, ale efektem „bezsilnych" borykań jest odświeżenie poetyckiego języka, niekiedy — wejście na tereny, jakie rezerwują sobie filozofowie. Zbliżenia Śpiewaka nie zmierzają do tautologii ani, w końcu, do oderwania poezji od „niezdobytych" realiów, pogardliwie traktowanych przez nadrealistów. Poeta, idąc tropem definicji (cytowany na początku recenzji fragment wiersza), w której chodzi o możliwie nieprzenośną ścisłość opisu... zwraca się równocześnie przeciw niej, przeciw definiowaniu. Wiersz Śpiewaka — co trafnie wychwycił Głowiński w recenzji *Zielonych ptaków* — zbudowany jest na dialogu „naukowca" z „lirykiem". W mniemaniu poety rozwój naszej wiedzy zmierza w dwu kierunkach: naukowym i „poetyckim". „Poetycka" będzie tu mądrość staruszków wiodących swoje pozornie naiwne dialogi o życiu, pełne „kalekich" określeń, oddających jednak ich dziwną, starczą wiedzę (partia wierszy stanowiąca plon odwiedzin poety w Domu Starców). „Poetycka" będzie tu wiedza o człowieku, o czasie i śmierci, o ich tajemniczym związku z przyrodą i ze światem-kosmosem itp. „Poetycki" będzie wreszcie „świat stworzony" przez sztukę i poezję. Ostatni tomik Śpiewaka przynosi sporo wierszy eksploatujących obszary niedostępne botanikom i demonologom:

...Będą diabły wyrajne i polne, i leśne,
diabły ściernisk, poddaszy, kołowrotne,
wymienne
znosić dla mnie listeczki, znosić rutę,
śnieguły,
wylegiwać się w rzęsach, iść przez sen
zaułkami,
będą turlać do słowa jagodowe
przyśmiewki
i jabłonne przygwarki i syczące ciurlanie...
...Tam przemiana bezkształtna, kaleczenie
wymiarów,
Bezcienista wymiana ogłuszonych
bezsłowiem.
Tylko w szparach duszkowie rozprawiają
uczenie.
Kołuk, Piecuch, Chowaniec unerwiają
pokoje...
(Słowo czwarte o spalonym mieście)

Jest to przykład krańcowy. Śpiewak unika na ogół udziwniania, które obok konieczności użycia metafory prowokowałoby neologizowanie słowotwórcze i składniowe. Rozmowy „naiwne" starców z ich „karkulując znaczy się koniec" noszą ślady (odpowiednio wystylizowane) ich autentycznej „gwary", opartej zresztą o konkretny, zmieszany po trosze z językiem literackim dialekt.

Elementy ludowej baśniowej fantastyki wprowadza poeta najczęściej do wierszy, zbudowanych z dwu celowo niezasymilowanych warstw stylistyczno-językowych. Są to wiersze, w których ściera się w nierozwiązalnych waśniach wizjoner z autentystą, liryk z „naukowcem". Owe „duszki", „diabły" to raczej baśniowy argument niż sama czysta baśń, rodzaj stylistycznego ornamentu oddającego i wiążącego „bezsłowne" wymiany, metamorfozy zachodzące w realnym, nieomal obsesyjnie cielesnym państwie rzeczy. Opis przyrody u Śpiewaka zmierza do uchwycenia czystych postaci zjawisk. Ową czystość i samoistność zjawiska „dziejącego się w samym sobie" oddaje poeta poprzez stworzenie dla niego tła przestrzennego albo poprzez skontrastowanie go z innym zjawiskiem. Świat rzeczy rozpada się wówczas na istniejące z osobna „stwory", niepokojące swoją odrębną i tajemniczą egzystencją...

II

Śpiewak jest poetą wrzechrzeczy. Opis łąki, drzewa, kamienia... nie ma tu nic z „pejzażu" liryki nastrojowo-opisowej. Wzruszenie, nastrojowość są w wierszach Śpiewaka nieobecne, kryją się w niedomówieniach, w nerwowym rytmie zdań — nigdy w obrazie czy refleksji. Przyroda — wprowadzona nieomal do każdego wiersza poety — tworzy świat martwych form, skamielin, subtelnej psychiki roślin, mikroskopijnych żyjątek i dziwacznych stworów. Dodajmy jeszcze: poeta wędruje często po oceanach i egzotycznych lądach, wchodzi w głąb rzeczy i wprowadza je w szerokie, nośne wizje przestrzenne. Bogactwo słownictwa jest zdumiewające — można znaleźć w nim i wyrazy gwarowe, i terminy naukowe z różnych dziedzin przyrodoznawstwa, słowa archaiczne, wydobyte jakby ze starych zielników, obok całego aparatu

pojęć abstrakcyjnych — zapożyczonych jakby wprost ze słownika młodopolskiego... Nie chodzi tu rzecz prosta o samo bogactwo leksiku, ale o bogactwo wyobraźni stwarzającej dla tej prawdziwej kopalni językowej sytuacje liryczne, poetycki, wizyjny kontekst. Poeta — w ogólnym przekroju unika na ogół skojarzeń międzysłownych (metafory). Zdanie Śpiewaka jest proste i krótkie, bez zgęszczeń przydawkowych i stosowania przestawni czy też elipsy. Poeta unika zdań podrzędnie złożonych i przerzutni. Jedno zdanie — jeden werset. Te oczywiste obserwacje mają jednak przy analizie stylu Śpiewaka duże znaczenie. Prostota wypowiedzenia jest tylko składniowa. Całe zdanie staje się „trudne" w kontekście następnych zdań-wersetów. Kojarzy bowiem Śpiewak nie tyle w obrębie zdania, ile między zdaniami. Stąd całe — z osobna zwyczajne, prozaiczne zdanie — nabiera waloru poetyckiego, jest przenośne, stanowi często zaskakujące kontrasty z następnym. Przyroda „opisywana" jest ściśle i rzeczowo w zdaniu pojedynczym, natomiast „kreowana", wizyjna w przerywnikach między wersetami, tworzącymi ciąg kojarzeniowy, wyobrażeniowy. Stąd zresztą charakterystyczne „wyliczenia" i częste refreny:

...Łakome kolory łechtają kamienie,
Łechtają fale i chmury,
Smakowite kolory gdaczą puszyście...
...Kolory chlepczą odbicie strumieni.
Chlepczą jęzorami tęczę,
Oddechem dotykają ogni,
Pełznąc stadami owadów,
Ustokrotnione niepokojem mrowisk,
Oddzwonione w ślimakach, muszlach
i koralach...
(Słowo szóste o samotności i niewiedzy)

III

W poezji współczesnej przyroda stanowi materiał dla filozoficznych dociekań, w opisach kryje się często bohater liryczny poszukujący jedności ze światem, zamyślony nad tajemnicą istnienia — piękno i nastrój schodzą na plan dalszy, opis dla samego opisu jest anachronizmem... Bohater liryczny wierszy Śpiewaka istnieje obok opisanych przedmiotów, obok otaczającego go zewsząd świata martwych i organicznych substancji, „myślących" kamieni i ptaków „zielonych". To istnienie obok stwarza dramatyczne napięcie między zagubionym we wszechświecie człowiekiem a nieprzyległym do jego wnętrza, bogatym i nieznanym światem przyrody, najbliższym otoczeniem przedmiotów, kosmosem... Wiersze Śpiewaka nie są monologiem wewnętrznym, opis nie stanowi pretekstu do wyrażania treści psychicznych. A zatem dialog, stwarzający wyraźne rozgraniczenia na „ja" i „nie-ja" poety. Dialog na wiele głosów: niewiedzy i pragnienia dotarcia do istoty rzeczy, samotności i obsesyjnej realności otaczających ją zewsząd a niedostępnych bytów, śmierci i żywiołowej prężności życia; dialog między zbuntowanym humanistą i intelektualistą poszukującym pogodzenia. Są to dialogi nie rozwiązane, bez rozstrzygających formuł. Śpiewak nie scala nawet dwu tych wyraziście płynących obok siebie nurtów w refleksji. Pointa nie zamyka właściwie wiersza — stanowi sugestię jakiejś innej możliwości oceny opisanego zjawiska, jest pytaniem lub przyznaniem się do niewiedzy, tworzy jeden z głosów dialogu:

...Tam koziołkują oceany, dygocą czuby
skał.
Tam ogień tworzy czernie, znikają
gwiazdozbiory.
Tam ichtiozaury i mamuty, pioruny
i pustynie.
Tam schrony tonów. Schrony snów.
Tam usypiska myśli.
Chodzimy wspak i oddalamy się wciąż
bliżej.
(Tam usypiska myśli)

Akcent głębokiego, kartezjańskiego rozdarcia przewija się przez nieomal wszystkie wiersze poety. W poemacie *Słowo o człowieku* przybiera ono kształt konfliktu między „czasem wspominania", czasem powstających wierszy a przeszłością — czasem wspominanym. Poeta nie ma swojej pełnej teraźniejszości, jest zawieszony w próżni czasowej... Realne jest tylko to, co było — co jest niepowrotne. Każda teraźniejszość przywołuje pamięć o ludziach i przeżyciach minionych. Jest to obsesja pamiętania, niemożliwość ucieczki przed widziadłami wojny i przed spojrzeniem w twarze najbliższych, którzy podzielili jej losy:

...Powiedziałem sobie, nie musiało się
tak zdarzyć.
Powiedziałem sobie, trzeba wyrwać dno
swoich źrenic.
Trzeba samemu spojrzeć w dno swoich
źrenic.
Więc spojrzałem i zląkłem się...
...Z dna moich źrenic wychodzili rodzice.
Szli od domu do domu, od drogi do drogi
I szukali mię wszędzie, rozpytywali się.
Unosiła się góra wystrzałów. Popioły
pełzały...
(Zwątpienia)

Z przeszłości nie przywołuje poeta „obrazków", ale fakty, całe zwięzłe łańcuchy wyliczeniowe faktów, fragmentarycznych strzępów. Poeta właściwie nie wspomina — po prostu wszystko, co należy już do wspomnień, istnieje bez wyraźnych rozgraniczeń w aktualnej sytuacji. Czytelnik odbiera tu wrażenie bezczasowości — wizje przestrzenne nie okolone „horyzontem po pagórek", otwarte w przeszłość i teraźniejszość, unoszące zdarzenia psychiczne i opisy przyrody, prehistorię i fragmenty z dzieciństwa tworzą dynamiczną, przelewającą się magmę. W poemacie *Słowo o człowieku* zostają zatarte precyzyjne antynomie stylistyczne małych wierszy, ale też przemówi w nim poeta pełnym głosem. Jednym z najpełniejszych w powojennej poezji polskiej.

Aleksander Wilkoń

„DZBANEK I ŹRÓDŁO"

Czesław Janczarski: *Dzbanek i źródło*. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960; str. 49.

Po dwudziestu latach zapomnienia poezja Czesława Janczarskiego została przez Czytelnikowskie wydanie *Wykroju liścia* w 1957 roku „od-nie-pomniana". Celowo — oczywiście — wprowadzam ten wyraz, ożywiony przez Norwida (co zaznaczam przez cudzysłów i układ graficzny), pozorny neologizm, w istocie rzeczy relikt staropolszczyzny. Odniepomnieć (już bez cudzysłowu) to więcej niż przypomnieć, to przywrócić do życia. „Wydając *Wykrój liścia* Czesława Janczarskiego — pisał w przedmowie Jan Śpiewak — nie tylko uzupełniamy lukę w swej znajomości poezji dwudziestolecia, ale przede wszystkim ocalamy dla literatury jeszcze jednego twórczego poetę." Jak słuszne było przewidywanie Śpiewaka, dowodzi ostatnio wydany tomik Janczarskiego *Dzbanek i źródło*.

Wykrój liścia przyczynił się także do pewnej rewizji poglądów na twórczość Janczarskiego. Przylgnęła do niej po prostu nalepka przynależności do tzw. kręgu Czechowiczowskiego. Warto przy sposobności przypomnieć sceptyczną opinię samego mistrza o owym „kręgu". Cytuję z nie opublikowanego listu Czechowicza:

„Ja nie chcę tworzyć szkoły i już po gardło mam własnych epigonów, po prostu cholera mnie czasem bierze tym ostrzejsza, że nieraz są to ludzie bardzo mili osobiście i dobrzy, i pełni dobrych chęci... Sam termin czechowiczyzm przeraża mnie i budzi chęć natychmiastowego wyjazdu do Angoli! Precz z detalistami Czechowicza! Nienawidzę owczego pędu w jedną stronę. Czuję się jak człowiek, który chce poprawić sobie coś w garderobie i ani na chwilę nie może zostać sam. Trzech albo trzynastu podąża za nim zawsze, gdziekolwiekby nie wlazł w poszukiwaniu samotności, nawet do kanału ulicznego. Kiedy napiszę coś i zabrnę źle, w ślepy zaułek, to to jest moja sprawa, mogę wyjść i zacząć z innej beczki, ale kiedy trzynastu ludzi lezie za mną i kotłuje się w tymże zaułku nie wiadomo po co, o, to przechodzi granice cierpliwości!"

Janczarski na pewno nie należał do tych trzech lub trzynastu o nawykach stadnych. Jeżeli zaliczono go do epigonów Czechowicza i obejmowano istotnie straszliwym terminem „czechowiczyzmu", to również na zasadzie uproszczeń w sposób „stadny" przejmowa-

nych od jakiegoś „autorytetu". Dobrze, że to nieporozumienie należy dziś już do przeszłości. Rozprawili się z nim: Jan Śpiewak w przedmowie do *Wykroju liścia* i Janusz Sławiński w recenzji (*Twórczość*, 1958, nr 1). Dostatecznie wyjaśnione zostały źródła legendy, nie ma więc potrzeby wracać do tej sprawy.

Dzbanek i źródło potwierdza samoistność poezji Janczarskiego. Warto zaznaczyć, że poeta od początku, od pierwszego tomiku (*Akwarelą*, 1933), czuwał nad kształtem swych wierszy, w samokrytycyzmie dochodząc nieraz do krańcowości. Bolał nad każdym utworem przedwcześnie wydrukowanym, gotów go zawsze przekreślić i wymazać z pamięci. Nie mógł np. nadziwić się Pietrkiewiczowi, który potrafił w ciągu jednego wieczora „kropnąć" tysiąc linijek poematu. Wiersze Janczarskiego dojrzewały powoli, w nieustannym wysiłku myśli i wyobraźni. Z tej postawy wyrastała jego poetyka. Poeta był *au courant* wszystkich zagadnień związanych z przedwojennym życiem poetyckim, orientował się znakomicie wśród kierunków, żywo interesował się założeniami awangardy i autentyzmu, skłaniając się w pewnym zakresie do nowatorstwa, nie odrzucał tradycyjnych wartości. Jeżeli zbliżał się czy to do „czechowiczyzmu", czy do autentyzmu, to nie w znaczeniu „wasala obcej korony", lecz samodzielnego towarzysza we wspólnym poszukiwaniu drogi.

Poetyka Janczarskiego pozostaje w ścisłym związku z rodzajem jego inspiracji twórczej. Liryka kontemplacyjna to przede wszystkim najwyraźniejszy zakres predyspozycji poetyckich Janczarskiego, krąg określony, zamykający się w wolnej przestrzeni krajobrazu. Pejzaż pozornie wysuwa się na pierwszy plan, jako konieczna osnowa dla kontemplacyjnych wątków, ale tej konieczności, niejako organicznej, używa poeta jako pretekstu do refleksji daleko odbiegających od naczelnego tła. Nie ma w tej liryce realistycznego tematu, nie ma prób uchwycenia osobliwych efektów, charakterystycznych szczegółów określonego miejsca, wycinków oznaczonych nazwą. Krajobraz Janczarskiego jest anonimowy, wizyjny, nie realistyczny. W tym punkcie warto wskazać różnicę między miniaturami krajobrazowymi Czechowicza (podawanymi imiennie) lub dzisiejszą „pieśnią o ziemi naszej" (za bardzo podpieraną nazewnictwem) a krajobrazem „jako takim" w wierszach Janczarskiego. Trudno też dopatrzeć się w jego pejzażach impresji i symboliki, tak znamiennej w poezji Młodej Polski. Badacze krajobrazowości poetyckiej rozróżniają też pejzaże zabarwiane metafizycznie. Tego nalotu też nie spostrzegam u Janczarskiego. Człowiek w krajobrazie — oto rzecz główna. Człowiek jako cząstka przyrody na tych samych prawach, które dotyczą każdego innego elementu natury, ożywionego czy nieożywionego. Równouprawnienie — wobec bytu i niebytu. Jak w wierszu *Nie jestem sam:*

Jestem w głosie kukułki
w pełzaniu ślimaka
nawet w popłochu mrówki
w wielkim złotym oku upału
w drganiu jego plam
schylony pod ciężarem obecności

Dla odczucia tego rodzaju współistnienia w przyrodzie, dla swoistego odczłowieczenia się w wyobraźni, potrzebna jest poecie ucieczka od codzienności, poza miasto, ulice, „pudełka domów", do szerokiego świata wolnej przestrzeni, gdzie jest niebo, rzeka, obłok, gdzie na moment odczuwa niemal „nieprawdziwość" własną, zmieniając się w wyobrażenie siebie (jak w wierszu *Kilka malin*).

Oto główniejsze właściwości pozwalające odróżnić pejzaż liryczny Janczarskiego od współczesnej i dawniejszej poezji krajobrazowej.

Jeżeli tę właściwość wolno nazwać naczelną ideą poetycką autora *Dzbanka i źródła*, to jasnym się wyda, że tej nadrzędnej inspiracji podporządkowuje poeta wyobraźnię. Nie „wszystko dla wyobraźni", lecz — wbrew pospolitej współcześnie tendencji — tylko to z jej zakresu, co potrzebne dla życia obrazu, dla zaznaczenia związków między szczegółami, dla podkreślenia spraw natury emocjonalnej. Nie wyrzeka się środków tradycyjnych w postaci zwykłych porównań, równouprawnionych z metaforą, przy czym dąży do skojarzeń uprawdopodobnionych, nie siląc się na rzekomą efektowność. „Tu słowa nie szeleszczą jak papier mają okrągłość jabłek" — i temu nie można zaprzeczyć.

Może dlatego, że istotnym bohaterem liryki Janczarskiego jest „oczyszczający się" człowiek, poeta unika skojarzeń typu antropomorficznego, ożywia świat zjawisk przez nadawanie im cech zwierzęcych, działa wyobrażeniami teriomorficznymi, i to jest najciekawsza strona jego fantazjotwórstwa: „Żar piasku... dyszy jak pies", „Wiatr suchą wargą skubie żółtą trawę", „Cień jak rudy zajączek", „Białe sowy śniegu", „Zmrok jak futerko polnej myszy", „Aleja zwęża się jak kocie oko" itp. Ale spotykamy także „smukłą cygankę brzóz". Są to kategorie typu tradycyjnego. Ale Janczarski nie zamyka się w tym kręgu. Skłania się niekiedy ku porównaniom nowoczesnym, jeśli można tak jeszcze nazwać takie np. zestawienie: „Las jest jak ciemny wagon". Nie dążąc do przekroczenia konwencjonalnych granic własnej wyobraźni, poeta nawet usprawiedliwia się — wobec siebie i czytelnika — jeżeli zjawiły się pozory przekroczenia, jak w wierszu *Miedzioryt:* „Widziałem je na pewno gdy w gorączce chory szukałem słów".

Najwięcej zjawisk fantazjotwórczych spotykamy jednak nie w porównaniach, lecz w częstej zmienności realiów, w nagłych metamorfozach, jak np. w wierszu *Z wakacji*, zakończonym świetnymi kreskami o pogodzie:

Żeby jej nie spłoszyć
stałem się cichy i niepozorny
zmieniłem krzak róży
w mały polny obłok

I naraz znikła mi tuż obok

Obłok był przekreślony
czarną kreską
krakania wrony

Uwaga o ludowości. Nie ma jej u Janczarskiego w znaczeniu kowencjonalnym, bezpośrednim, jak w wierszach poetów pochodzenia chłopskiego. Nie ma też nawiązań do pieśni ludowej, która w zakresie pejzażu rządzi się kanonami skojarzeń paralelnych z silną cezurą między światem przyrody a człowiekiem, co zasadniczo jest sprzeczne z ogólną postawą Janczarskiego. Poza tym Janczarski nie ma skłonności do stylizowania. Ale jest i ludowość — w postaci pośredniej, aluzyjnej. Choćby odpustowy *Gliniany kogucik*, choćby zalatujący klechdą obrazek o wędrownych kosiarzach, którym gołębica (symbolika ludowa) przynosi dzbanek źródła.

Tomik kończy się poematem *Na majowych rowerach*. Jest to dwugłos wycieczkowy młodej pary entuzjastów, która zostawia w domu „wszystkie codzienności", jak uprasowane chustki, podlane kwiaty i wyłączone żelazko, by poza miastem wśród przyrody śledzić „znaki zapytania":

Zamiast poznawać prawdy i nieprawdy
zamiast stawiać kropki
po każdym zdaniu
wolę znak zapytania
którym jest obłok nad topolami
ciemny chłód nad mostem
biała gwiazda stokrotki
ukryta w trawach
których nikt nie zmyśla

Odrzucają więc i banał, i patos, by na śródleśnej polance „dobierać jedno spojrzenie trawy do drugiego", mówiąc w skrócie. A ostateczny sens wypowiada „ona":

nałapałam pełną dłoń srebrnych świerszczy
włożę je między świeżo uprasowane chustki

Sielanka, nieco unowocześniona przez wprowadzenie takich realiów, jak w ostatnim cytacie, i sentymentalna w dawniejszym znaczeniu.

Stanisław Czernik

O JERZYM SZANIAWSKIM — GAWĘDZIARZU I IRONIŚCIE

Jerzy Szaniawski: *Łgarze pod Złotą Kotwicą*. Obwoluta i rysunki Daniela Mroza. Kraków 1960. Wydawnictwo Literackie; str. 155.

Lektura opowiadań Jerzego Szaniawskiego sprawia rzadką satysfakcję, rzadką zwłaszcza w obcowaniu z utworami polskich prozaików: pierwsze, co

się bowiem przy tej lekturze narzuca, to mistrzostwo, dobra robota. Każda z miniatur prozatorskich dramaturga, czy należy do przedwojennego zbioru *Łgarze pod Złotą Kotwicą,* czy powojennego cyklu *Profesor Tutka,* jest wzorem kompozycji, celowej konstrukcji i rzadko spotykanej zwięzłości. Miniatury te są tak lekkie i pełne wdzięku, że wydają się zabawą — nie tylko dla czytelnika, ale także dla autora. Robią wrażenie tak naturalnych, jakby rzeczywiście opowiadał je przy kawiarnianym stoliku mądry, choć nieco staroświecki profesor Tutka. Słyszy się wręcz głos narratora, który w sposób spokojny, precyzyjny i przemyślany gawędzi z czytelnikiem. Nie opowiada, nie relacjonuje, ale właśnie gawędzi — i to nie tylko wtedy, gdy profesor Tutka przywołuje ze swego bogatego doświadczenia powiastki, by podzielić się nimi z sędzią, mecenasem czy doktorem. Dzieje się tak także w *Łgarzach pod Złotą Kotwicą,* opowiadaniach, w których sytuacja narracyjna nie jest tak wyeksponowana, jak w cyklu z profesorem Tutką w roli głównej.

To gawędzenie z czytelnikiem ujawnia się już na początku opowiadań: „Z dala od traktów handlowych kwitnie miasteczko N. Kwitnie mówię dlatego, żeby wyrazić się ładnie, a przy tym z sympatią dla opisywanego miasta. Zresztą w N. jest dużo kobiet, co mają na imię — Róża" *(Jenerał).* Czytelnik nie tylko obserwuje relacjonowane zdarzenia, uczestniczy jakby w samym procesie opowieści, powstaje ona w czasie jego milczącej obecności. Narrator jest tu w pewnym sensie postacią dramatyczną, z reguły przy tym znajduje się na pierwszym planie. On stanowi — a nie relacjonowane zdarzenia — dominantę kompozycyjną.

Swą rolę opowiadającego wypełnia w sposób swoisty: nie chodzi mu przecież o zaszokowanie odbiorcy — a w takich utworach, jak opowiadania Szaniawskiego, odbiorca stanowi integralny składnik dzieła — niezwykłością fabuły. Raczej przeciwnie: Szaniawski nie tylko nie uniezwykla zdarzeń zwykłych, lecz wręcz „upowszednia" zdarzenia, które właśnie mogą narzucać się przez niezwykłość, czasem graniczącą z fantastyką. Wynika to z tego, że narrator opowiada po to, by odbiorcy coś zasugerować, coś, co znajduje się poza samą fabułą, ale pozostaje do niej w określonym stosunku. Jakim? W odpowiedzi na to pytanie ujawni się najważniejszy paradoks prozy Szaniawskiego, decydujący o jej odrębności i uroku. Paradoks polega na niezwykłej syntezie, która się w tej prozie dokonuje. Syntezie gawędy z powiastką moralną (czy filozoficzną), syntezie jedynej w swoim rodzaju, nie mającej poprzedników. Gawęda, ten najbardziej sarmacki z gatunków literackich — dominuje w nim postać opowiadającego — jest formą aintelektualną. Opowiadający, tok jego wypowiedzi jest w tekście tak utrwalony, jakby przepisany był z taśmy magnetofonowej, należy do pewnego kręgu towarzyskiego, opowiada w dobrej kompanii, przy stole — stojące na nim kieliszki nie należą bynajmniej do mało znaczących akcesoriów. Gawęda, wyrosła z określonych sytuacji towarzyskich i społecznych, wpierw była elementem życia, nim stała się literaturą. Ten jej ustny charakter nie zaniknął wtedy, gdy przeszła w sferę słowa pisanego — nie darmo jej głównymi twórcami byli pisarze bardzo silnie związani ze szlacheckim obyczajem (Chodźko, Rzewuski). W opowiadaniach Szaniawskiego — w szczególności w *Profesorze Tutce* — punktem wyjścia jest też określona sytuacja towarzyska, choć daleka już od swych szlacheckich pierwowzorów. Jej miejsce to już nie sale z suto zastawionymi stołami w pałacach Radziwiłłów, ale kawiarnie z tradycyjną małą czarną czy inteligenckie saloniki. Także malownicze postacie magnatów i ich totumfackich zastąpione zostały przez nowoczesnych inteligentów. Profesor Tutka — człowiek z towarzystwa — opowiada zawsze *à propos* czegoś, co zostało przed momentem powiedziane w rozmowie na tematy ogólne. Przytacza on różne historie na różne okazje. Opowiadana fabułka zawsze jest przykładem, nigdy nie ma bytu samoistnego. Na tym właśnie polega zadziwiająca synteza dwu tak różnych gatunków literackich, wywodzących się z całkiem odmiennych kręgów kulturowych.

Zjawisko to w pełni skrystalizowało się w *Profesorze Tutce,* ale już w *Łgarzach* występowało w postaci dosyć wyrazistej. Ta niesamodzielność opowieści ujawniała się zawsze w zakończeniu utworu, które kazało na nią

patrzeć z innej perspektywy, kazało w niej widzieć właśnie przykład, exemplum. Zakończenia owe to nie tyle pointy, ile — przywołuję ten termin, świadomy, w jakim stopniu nie przylega on do prozy Szaniawskiego — „morały". Narrator bezpośrednio w nich formułuje pewne prawdy ogólne — np.: „Biedny subiekt o tym wszystkim nie wiedział. Szedł z ubogim węzełkiem w noc gwiaździstą do innego miasta. Zdawało mu się chwilami, że i on był jakimś «wielkim koniuszym», ale to wspomnienie ginęło zaraz we wspomnieniu wyraźniejszym — «dostałem». Bo tak już jest na tym świecie, że prawdy twarde, prawdy namacalne wydają się często — jedynymi. Do kategorii tych prawd bezwzględnie namacalnych należał ów otrzymany policzek" *(Jenerał)*. Zdanie: „Bo tak już jest na tym świecie...", jest jednakże morałem jedynie z pozoru, nie tylko dlatego, że pojawia się w aurze elegijno-lirycznej. Wynikające z opowiedzianej historii uogólnienie pozbawione jest tonacji dydaktycznej, stosunek do odbiorcy nie kształtuje się na linii: nauczyciel—uczeń. Te niby morały stanowią wręcz zaprzeczenie dydaktyzmu, gdyż w przeważającej części wypadków — *Jenerał* nie stanowi w tej materii przykładu reprezentatywnego — niejako biorą w cudzysłów całą fabułę. Niby wydobywają na powierzchnię jej sens ogólny, ale ów sens ogólny jest sensem zaprzeczonym, tak jak cała fabuła jest w ostateczności fabułą zaprzeczoną: „Widzę, iż rzeczy opisywane staram się i ja uprawdopodobnić. Dlatego mówię o Złotej Kotwicy, pod którą nigdy nie piłem, i dlatego mój jeździec przed opowieścią wychylił szklankę wina i był Kozakiem, który, jak nikt inny umie skoczyć na konia. Bo, wszyscy łgarze, chcemy, by nam wierzono. Dlaczego? Może czujemy, że kłamstwo nasze ma zarodek prawdy, i szukamy bezwiednie odpowiedniej gleby, szukamy drugiego człowieka, może chęć nasza jest z rodu tęsknoty ku zapłodnieniu — musimy kłamstwu dać życie" *(Łgarze pod Złotą Kotwicą)*. Zazwyczaj morał (albo pointa) czyni opowieść jednoznaczną, jest wykładnikiem mniej lub bardziej zamaskowanej intencji autorskiej — nawet w utworach dalekich od najbardziej liberalnie pojętego dydaktyzmu, nawet wtedy, gdy finał z pozoru jest przewrotny i nadaje wszystkiemu nowy odcień znaczeniowy. U Szaniawskiego przeciwnie: zakończenie nadaje pozornie prostej opowieści wieloznaczność. Właśnie w tej wieloznaczności tkwi sens całej historii. Szaniawskiemu bowiem nie chodzi — jak już się rzekło — o samo zrelacjonowanie zdarzenia, ale o pokazanie, jak wielu interpretacjom może ono podlegać. Autor *Dwu teatrów* uprawia swego rodzaju dialektykę interpretacyjną — ona stanowi o sile i uroku jego opowiadań, ona decyduje o dystansie, który go dzieli od pewnych wzorów młodopolskich, jakie podejmuje. Gdy owej dialektyki zabraknie, opowiadania w pełni ujawniają swą modernistyczną proweniencję (por. np. *Przy fortepianie)*, zwróciła na to uwagę Helena Zaworska w *Nowych Książkach*. Szaniawski pozostaje bowiem wierny najbardziej młodopolskiemu problemowi, problemowi stosunku artysty do świata, stosunku artysty do sztuki. Najważniejszym bohaterem *Łgarzy* jest właśnie Artysta. Ale gdy pisarze modernistyczni podejmowali jego sprawy i sprawy tworzonej przez niego sztuki w tonacji najwyższej, nie schodząc nigdy poniżej patetycznego liryzmu, Szaniawski zachowuje zawsze daleko idącą rezerwę. Dla twórcy młodopolskiego sztuka była środkiem wyrazu najgłębszych pokładów psychiki człowieka, była ostatnią w społeczeństwie filistrów deską ratunku. Znakomitego dramaturga interesuje sam problem, pozostał mu wierny, jednakże daleki jest od tak patetycznej heroizacji sztuki. „Estetyzm" jego — jeśli termin ten ma w ogóle jakikolwiek sens — bliższy jest bowiem parodii niż patosowi. Szaniawski w opowiadaniach, w samej ich konstrukcji, w ciągłym dążeniu do wieloznaczności, do eksponowania cudzysłowów, do nieustannego zaprzeczania, demonstruje przeświadczenie, że sztuka jest pewną grą konwencji. Grą konwencji, w której słowa, równie dalekie od kłamstwa jak prawdy, oscylują pomiędzy nowymi kapryśnymi światami, są właśnie środkami zabawy — idąc za sugestią tytułu pierwszego opowiadania i zarazem całej książki nazwać by ją można łganiem, łganiem w najpiękniejszym tego słowa znaczeniu. Ta właśnie świadomość konwencji zdecydowanie odcina Szaniawskiego od modernizmu, którego zresztą pewne ele-

menty przejmuje, i równie aktualnie zbliża do aktualnych eksperymentów prozatorskich. Problem konwencji bowiem dla artysty modernistycznego nie istniał, nie znany mu był ów dystans wobec sztuki, na który zdobywają się twórcy współcześni. Dystans, który w ostatecznej instancji jest wyrazem sceptycyzmu, niewiary w moc literatury w wielorakim sensie — tak wobec samego artysty jak odbiorcy, w tę moc, której pisarze z przełomu wieków przypisywali wręcz właściwości magiczne. Opowiadania Szaniawskiego są wyrazem rozumienia literatury jako zabawy, w miarę poważnej, bo w jej obręb wchodzą problemy moralne, filozoficzne i inne istotne sprawy życia ludzkiego, ale w miarę niepoważnej, bo nie znana jest w niej granica między prawdą a zmyśleniem, między dobrą wiarą a świadomym wprowadzaniem w błąd w imię pięknej sztuki łgania. To rozumienie sztuki da się sprowadzić do jednego zjawiska: ironii, która tak wielką gra rolę w literaturze współczesnej, mimo że najczęściej się o tym zapomina. Ironii rozumianej jako negowanie literatury przez jej własne środki, jako eksponowanie konwencji. Nie wiem, czy zauważono, że Jerzy Szaniawski jest przednim w literaturze polskiej ironistą.

Michał Głowiński

WIERNY OBRAZ EPOKI

Tadeusz Rittner: *Nowele*. Warszawa, „Czytelnik", 1960; str. 312.

Tadeusz Rittner zdobył sobie rozgłos jako doskonały pisarz dramatyczny, był także autorem kilku niezłych, do dziś wznawianych powieści oraz pewnej liczby prawie zapomnianych nowel. Prawie zapomnianych, bo najmniej własnych, chętnie powtarzających pewne charakterystyczne manieryzmy modernistycznej epoki, jej typowych bohaterów, jej konflikty i nastroje. I dla dzisiejszego czytelnika dlatego przede wszystkim ciekawych, że tak głęboko we wszystkim secesyjnych i bardzo dobrze przypominających artystyczny klimat i modę epoki.

Epoki co się zowie literackiej, ostatniej wielkiej epoki twórczej, której dorobkiem i której zwalczaniem żyjemy do dnia dzisiejszego. Rittner rzecz jasna nie mógłby być w żadnym razie reprezentantem tej wielkości. Ale pisarze drugiego rzutu lepiej i wyraziściej niż krytyczne analizy unaocznić mogą fascynacje i złudzenia największych, przypomnieć modne słowa i pojęcia, a zwłaszcza gusty publiczności. Miałem już kilka razy okazję przypomnieć owo zjawisko rozbieżności między dążeniami artystycznymi najwybitniejszych a panującym rzeczywiście gustem, zjawisko nietzscheańskie, które być może wbrew intencjom rehabilituje wartość historyczną i poznawczą artystów i pisarzy drugorzędnych. Bo właśnie oni, ci dawniej lubiani i czytywani, a w miarę upływu lat zapominani lub kwitowani uśmiechami wyrozumiałości lub ironii, właśnie oni stali się najwierniejszym zwierciadłem swoich lat. Rittner w każdym razie w swojej nowelistycznej twórczości ma w tej mierze zapewnione miejsce, już choćby przez swoją „wiedeńskość", przez żywy i dostrzegalny w jego tekstach kontakt z płynącym stamtąd gustem i zamówieniem czytelniczym; Berlin, Wiedeń, Monachium, w ogóle Niemcy i Austria — to były przecież centra nowego ruchu artystycznego.

Debiutem nowelistycznym Rittnera była nowela *Lulu*, nagrodzona drugą bodajże nagrodą na konkursie krakowskiego *Czasu*, tym samym konkursie, na którym pierwszą nagrodę otrzymał Tetmajer za swoją znaną i bardzo dobrą nowelę (dziś mówi się opowiadanie) *Ksiądz Piotr*. Wspominam o tym, aby unaocznić krąg nazwisk i gustów, wśród których działał Rittner, pisarz o klasycznej mieszczańsko-urzędniczej biografii, z której wyzwolenia szukał w literaturze. Bardzo typowe zjawisko w tej epoce to przekorne powiązanie świata urzędniczego z literaturą „wyzwoloną" z nawyków społecznikowskich,

zjawisko tłumaczące po trochu ostrą niechęć tej literatury do tzw. filistra. Wśród filistrów przecież ta literatura się narodziła, i dlatego pozostała już do końca na tym punkcie uczulona. Rittner w każdym razie całą swoją twórczością głosi potrzebę ucieczki od tego świata, któremu poprzez swoje zainteresowania pozostał całe życie wierny. Tak głęboko nimi chciał pogardzić, a ciągle ich opisywał, demaskował, kompromitował, tak że można prawie mówić o pewnego rodzaju fascynacji. Dalszy paradoks historii literatury: im bardziej chcieli pisarze wydrwić i zohydzić świat mieszczańsko-urzędniczy — tym bardziej jego rolę i znaczenie wyolbrzymiali, nawet demonizowali. To już pozostanie prawem twórczości pisarskiej: to w zasadzie niezamierzone monumentalizowanie przeciwnika. Werres i Katylina zostali na tej zasadzie w literaturze jako przeciwnicy Cycerona, Kafka wykreował postać strasznego i straszliwego urzędnika.

Rittnera oczywiście nie interesuje urzędnik jako taki, pisarz wybiera sobie bohaterów, którzy się w kategoriach urzędniczych nie umieją pomieścić, którzy pragną być ludźmi przez duże L, którzy wierzą w Sztukę lub w wielką miłość albo przynajmniej w nieprzeciętność swego charakteru, swej wrażliwości, swej skomplikowanej duszy. Postać zrozpaczonego dekadenta bardzo często takie właśnie miała tło: urzędnik odkrywał w sobie nagle Boga, któremu nie pozostaje nic innego, jak pogardzić światem i oddać się absyntowi. Głupi i płaski jest świat, który nie rozumie, który jest ślepy i głuchy. Pozostaje zatem rozpacz, cierpienie i pozostaje sztuka.

Charakterystyczne, że to przeświadczenie o niezwykłych możliwościach duchowych, którym rzeczywistość nie daje wcale szansy realizacji, dzieli z bohaterami Rittnera wielu późniejszych pisarzy, ostatnim głosem w tej mierze jest dzisiejsza literatura młodych i zbuntowanych. Oni także pokazują ludzi, których stać byłoby na niewiadomo co, tyle w nich siły, pasji, namiętności. Wszystko się jednak spala w jałowym buncie, płaskich przygodach erotycznych i alkoholu. Świat im nie sprzyja ani nie niesie szans, świat się nimi nie interesuje. To, czego współcześni młodzi bohaterowie szukają w jazzie, miało w świadomości typu Rittnera rozpiętość znacznie szerszą: sztuka i miłość miały wówczas bardzo dobrą prasę, były wzniosłe, głębokie i w miarę potrzeby tragiczne.

Nowelistyka Rittnera jest w dostrzegalnym stopniu komponowana jako sprzeciw wobec literatury typu racjonalistycznego, szukającej uzasadnień w zjawiskach socjalnych lub psychologicznych. Ci urzędnicy i kandydaci na artystów przeżywają fakty najzupełniej nieoczekiwane, doświadczają stanów duchowych, dla których trudno byłoby znaleźć racjonalne przyczyny. W owym opowiadaniu *Lulu*, którym pisarz debiutował, najbanalniejsza sprawa romansu z żoną przyjaciela przedstawiona została jako erupcja niezwykłych jakichś stanów wewnętrznych, połączenie nienawiści z zachwyceniem, wstrętu i uniesienia. Nie ma zupełnie konsekwencji w następstwie przeżyć, wszystko jest nagłe, nieoczekiwane, zaskakujące. Bohater z reguły postępuje wbrew zamierzeniom i wbrew woli. Kobieta, która podobne reakcje wyzwala, staje się oczywiście po trochu zjawiskiem, tajemnicą, demonem wreszcie. Nie drwię wcale. Chodzi mi o uwidocznienie zjawiska, kiedy pisarz (młody i niedoświadczony — nie zapominajmy) zapamiętale pragnie mnożyć to, co nazywa się tajemnicą życia. Pokolenie racjonalistów szukało ze skrupulatnością badaczy naukowych jak najdalej sięgającego wyjaśnienia powikłań ludzkiego losu. Pokolenie Rittnera przeciwnie: wszystko od nowa stało się dla nich zagadką, tajemnicą niewytłumaczalną. Proste fakty stanęły od nowa pod znakiem zapytania, proste zjawiska psychiczne poczęły się objawiać jako rewelacje duchowe. Wszędzie niejasności, wszędzie „podteksty". Rittner w pierwszej fazie swej nowelistycznej działalności stale, aż do nadużycia, stosuje wielokropki, ów najprostszy środek sugerujący nastrój niejasności i niedopowiedzenia. Mimo jednak nieznośnej sztampy, jaką literatura ta szybko ze sobą przyniosła, w jednym przynajmniej względzie trzeba uznać jej zwycięstwo. Literatura ta od nowa objawiła czytelnikowi życie codzienne jako teren artystycznej eksploatacji. W nowelistyce Rittnera mamy właściwie do czynienia z sytuacjami zaskakująco banalnymi, kiedy im się przyjrzeć poprzez praktykę pisarzy realistycznych. Nowela *Przyszłość:* nauczyciel muzyki, nieudany kompozytor, patrzy z melancholią i zazdrością na swych uczniów,

którym udaje się lepiej niż jemu. Nowela *Przyjaciel Janka:* chory przyjaciel sądzi, że zdobył sympatię żony przyjaciela, potem okazuje się, że przypuszczenia te są złudzeniem.

Intencją Rittnera jest nasycić te niezbyt odkrywcze pomysły fabularne zupełnie nowym materiałem psychologicznym, odczytać je na nowo jako zjawiska zgoła niezwykłe, pisarz chce rozbić fabularne schematy w imię objawienia ich nieschematyczności. To samo przecież robił także Przybyszewski. W zbiorze są dwie nowele zdające się wskazywać, że ten cel pisarski był najzupełniej świadomy. W pierwszej, noszącej znamienny tytuł *Mur między nami,* autor pokazuje bohatera uwikłanego w zwykłe życiowe kłopoty i następnie przypadkowo ginącego w wypadku ulicznym. Śmierć obrasta najbardziej fałszywymi domysłami, prawdy nie zna nikt. W noweli *Homunculus* całe miasteczko przeżywa zbiorowe zainteresowanie najzupełniej nieciekawym człowiekiem i następnie biegiem dalszego przypadku odwraca się od swego wybrańca. Prawdziwy bieg spraw potraktowany został jako tajemnica, wokół której błądzimy tylko i czasem przypadkowo jej dotykamy. Zapewne, w wielu nowelach tajemniczość ta osnuwająca każde najprostsze wydarzenie robi w końcu wrażenie przesady i prowadzi do maniery. Ale w sumie biorąc modernistyczne zamysły Rittnera pozwalają nam zrozumieć jeden z elementów olśnienia, jakie przeżywał czytelnik biorący do ręki utwory drugorzędnych nawet pisarzy, pozwala zrozumieć jedną z tajemnic sukcesów całej moderny.

Ponieważ jednak Rittner pozostaje zawsze w kręgu tematów urzędniczych, opowiadania jego mają także pewien walor literatury społecznej, odtwarzającej z dużą dokładnością to środowisko, jego obyczaje, nawyki, ideały, reguły postępowania. Niezrozumiani bohaterowie uwikłani w nawyki tego świata, nieudane egzystencje borykające się daremnie ze swoją „innością" — to bardzo przypomina Czechowa, do którego już Rittnera próbowano porównywać. Rittner podobnie jak Czechow nadaje się zresztą do socjologicznej, klasowej interpretacji, w tekstach jego ciągle przewija się motyw hierarchii społecznej niszczącej tych, co na dole, hierarchii, u której szczytu błazny i bałwany rozstrzygają o życiu utalentowanych i nieprzeciętnych podwładnych. W każdym razie widoczne jest, że jedną z przyczyn niepowodzeń, jakie cierpią ci ludzie, Rittner umie nazwać: tkwi ona w samej strukturze socjalnej społeczeństwa. Być może niektóre z tajemnic dałoby się w ten sposób rozwikłać. Ale pisarz woli inną drogę interpretacji. Szuka przecież tajemnic duszy, kocha te tajemnice. Musimy go przyjąć razem z jego złudzeniami.

Włodzimierz Maciąg

DOKUMENT Z LAT TRZYDZIESTYCH

Jan Dąbrowski: *Miejsce pod niebem.* Warszawa, „Czytelnik", 1960; str. 250.

Rozdział pierwszy powieści rozpoczyna rodzaj wyciągu z akt personalnych bohatera, a pierwsza scena to scena sprawdzania jego tożsamości przez urzędowego przedstawiciela władzy i porządku. Brzmi jak dokument, jak reportaż, jak szczególnego rodzaju autobiografia. I jest jako całość — i jednym, i drugim, i trzecim.

Miejsce pod niebem po raz pierwszy wyszło z druku w 1938 roku (obecne wydanie, w „Bibliotece Dwudziestolecia", jest wydaniem trzecim, drugie ukazało się w 1947) i należy do tego nurtu literatury międzywojennej, który nie rościł sobie większych pretensji artystycznych, a którym rządziła jedna wielka ambicja — ambicja autentyzmu. Ten nurt autobiograficzno-reportażowy wydał pozycje, które powołane zostały do życia nie tyle jako twory pisarskiej sztuki, ile jako dokumenty. Jego autobiograficzność jest mniej lub więcej podkreślana, od autobiograficzności wprost *Mojego Żyrardowa* Hulki-Laskowskiego do autobiograficzności za-

woalowanej Ukniewskiej, Uniłowskiego, Wolicy, ale zawsze wyraźna. Sprawa zresztą z pewnego punktu widzenia uboczna w literaturze i w zasadzie nie ma nic do rzeczy; jeśli się tutaj o niej mówi, to ze względu na to, że pokazuje bezpośrednie źródła świadomej, zamierzonej dokumentarności tego nurtu i że w gruncie rzeczy używa się tutaj słowa „autobiograficzność" zamiennie ze słowem „autentyczność". Koleje życia Jana Dąbrowskiego są mi nie znane. Notka wydawnicza na obwolucie wydanych w 1937 roku opowiadań tegoż autora (*Na zachód od Zanzibaru*) zapewnia, że są wyrazem własnych jego doświadczeń. Nie musielibyśmy koniecznie wierzyć, gdyby jej nie potwierdzały teksty. Już chociażby wspólność wielu realiów i postaci, nawet epizodów, w opowiadaniach i w rok późniejszej powieści, zdaje się wskazywań na jedną, własną, w całej swej konkretności doświadczoną materię życiową, będącą najbardziej bezpośrednim tworzywem pisarstwa autora.

Ale do rzeczy. Są lata trzydzieste, kryzys, redukcje, bezrobocie. Stefan Lermond, inteligent, znajduje się nagle bez pracy, bez dachu, bez środków do życia. Zaczyna się kronika najpierw daremnych wysiłków, później pierwszych nieuczciwości, oszustw, „technik", „kantów" — „sztuka życia z niczego". Pokazane są drogi, które stopniowo, lecz nieubłaganie prowadzą do odarcia człowieka z tego, co mu jeszcze i jako wartość ostatnia pozostało — z godności, i drogi, które nieuchronnie, krok za krokiem, prowadzą do wykroczeń, przestępstw, nawet zbrodni. Znamy to, znamy (por. Mojk w noweli Andrzejewskiego *Kłamstwa*). Znamy także scenerię. Ławki, dworce, bramy, w najlepszym i rzadkim razie „pokoje umeblowane". Poczekalnia Kasy Chorych lub kościół jako przytułek w czasie deszczu, a jako miejsce noclegu puste wagony na bocznicach, cegielnia, śmietniki (jedenastoletni kaleka mieszkający w śmietniku w *Dwudziestu latach życia*). I ulice. Ulice miasta nocą, gdy dworce pozamykane, z bram wyrzucają stróże, z ławek policja. Głód, senność, beznadziejne wędrówki po mieście. Raz i drugi, przelotnie, jakiś wspólny pokój, raz i drugi jakieś niewiarygodne w swojej koszmarności wspólne mieszkanie. Kronika obrzydliwości. Bo we wszystkim, co wspomniany autobiograficzno-reportażowy nurt literatury międzywojennej zostawił, panuje atmosfera straszliwej brzydoty, mało: szkarady, odrażającego brudu, ponurości, udręki. Wszystko jest ohydne i beznadziejne. Wszystko jest — to słowo Uniłowskiego — zniechlujone.

Zniechlujenie bohatera Dąbrowskiego odbywa się przy wewnętrznym akompaniamencie fałszywych, lepiej byłoby powiedzieć żałosnych, ambicji inteligenta, a z kolei zniechlujony świat ze swej strony przyjmuje go także z oporami — jako parszywą, inteligencką owcę. „Ta inteligencja... Szkoda mówić. Butów nigdy się nią nawet oczyścić nie dało..." Można ją było co najwyżej uczynić przedmiotem osobliwego konkursu między dwoma bezrobotnymi, i to jest jedna z „najprawdziwszych", chciałoby się rzec, i największym sarkazmem pobrzmiewających scen w powieści:

„I dalej w tym samym stylu potoczyła się rozmowa, bez sensu, usiana słowami greckimi, łacińskimi, francuskimi. Sypały się przysłowia i powiedzonka w różnych językach, cytaty z mistrzów słowa i pióra. Obaj zapalili się do tego wyścigu »inteligencji«, obaj sadzili się na to, aby drugiego olśnić erudycją, pokazać, że mimo niezbyt hrabiowskich garniturów i obecności na »bezrobotnym skwerku« mają prawo być zaliczani do »czegoś lepszego«."

A jednak to ona, inteligencja, jak pokazuje Dąbrowski, pozwala jego bohaterowi znaleźć miejsce pod niebem. Na prowizorycznej masówce robotników cegielni, do których od pewnego czasu należy, Stefan Lermond doznaje nagłego zrozumienia „jak to jest naprawdę, jak to się jedno z drugim wiąże" — na czym w istocie polega położenie robotników. Jego wystąpienie — poza tym, że zadecydowało o opowiedzeniu się robotników za strajkiem — pociąga za sobą spontaniczne przyznanie mu tytułu towarzysza i, najbliższej nocy, aresztowanie. Zdeklasowany inteligent staje się „aktywnym szeregowcem robotniczej walki". Rzecz sama w swoim radykalnym zwrocie pokazana została nieco naiwnie, ale w sumie mamy jeszcze jeden w literaturze dokument tych lat — mamy świadectwo drogi, pokrętnej, jednej z wielu, ale takiej, jaką przyszło iść niejednemu, zanim, wyrzucony poza nawiasy społecznego życia, wrócił do niego na

krańcowo odmiennej zasadzie. Sprawa robotnicza — oto tylekroć kończący się na daremnych próbach akces bohatera do społeczeństwa. Oto koniec suchego, rzeczowego reportażu o losach bezrobotnego inteligenta z lat trzydziestych.

Danuta Danek

O BEZSILNOŚCI

Andrzej Wolica: *Ulica Ogrodowa.* Warszawa, „Czytelnik", 1960; str. 354.

Raz po raz zapełnia nasze regały Biblioteka Dwudziestolecia, zwracając nam wyczerpane lub zaginione dzieła, a poprzez nie zezwalając na powtórne obcowanie z ówczesnymi ludźmi i z minionymi wydarzeniami.

Obecnie dołączyła się do tej serii *Ulica Ogrodowa* w krzycząco żółtej obwolucie, przyzwalając na zmartwychwstanie całkowicie zapomnianego pisarza komunistycznego, którego nie można odnaleźć w prawie żadnej bibliografii. Nie ma o nim nawet jednowierszowej wzmianki w antologii *Oblicza Dnia*, choć był jednym z głównych redaktorów tego wojującego pisma. Nie zauważyła go Mała Encyklopedia Powszechna PWN-u.

Nie pamiętam już, kto i gdzie (chyba w *Polityce)* wypominał słusznie wydawnictwu nieścisłości bibliograficzne dotyczące Wolicy. *Ulica Ogrodowa* nie jest jego jedyną powieścią. Może warto się pokusić o wydanie następnej powieści, która ukazała się dość szybko po debiucie powieściowym. Może należałoby poszukać rękopisów, jeśli zdołały się zachować, gdyż Wolica zajmuje odrębną pozycję i w specyficzny sposób odbija przeżycia i doświadczenia społeczne ostatnich lat dwudziestolecia.

Wydaje mi się również edytorskim błędem pominięcie podtytułu *Ulicy Ogrodowej*, który brzmi: *O bezsilności i bestialstwie człowieka,* choć jest o nim wzmianka w zwyczajowej, reklamującej recenzyjce na wewnętrznej kartce obwoluty. Tu niezbędny jest wstęp, nie wzmianka. Podtytuł jest może istotniejszy od fabuły i tematu książki, należącej do dość obfitej literatury społecznikowskiej, pleniącej się szeroko w owym czasie. Jeśli się już przytacza szokujące motto z Dostojewskiego i Céline'a, jeśli się nie omija bolesnego pytania Woltera i pryncypialnej — pozwolę sobie tu użyć zwulgaryzowanego terminu — antyhumanistycznej odpowiedzi Wolicy, to wydaje się, że *Ulica Ogrodowa* nie może zostać pozbawiona drastycznego podtytułu, zwłaszcza że w nim zawarty jest zarówno polityczny, jak literacki program, do którego potem inni nawiążą.

Nie przypuszczałem, że ten pisarz zdolny był do zakończenia powieści pesymistycznym, kosmicznie pesymistycznym akordem, nie dodając nawet szczypty bieli, by wyposażyć chociażby wydziedziczonych w bardziej wysublimowane cnoty. Sądzony jest człowiek. Posądzany jest człowiek, i to bez względu na przynależność klasową.

Powieść kapepowskiego kręgu kontynuowała chlubne, choć uciążliwe tradycje konwencji społecznikowskiej i socjologicznej, wyjąwszy okres wczesny i takie publikacje, jak Jasieńskiego *Palę Paryż* czy Wata *Bezrobotny Lucyfer*. Zdawało się, że dociekliwy marksizm odnalazł upragniony model dla demaskatorskiej metody dialektycznej, zwracając się równocześnie przeciwko wynalazcom tego gatunku i przeciwko niezorganizowanym, współczesnym użytkownikom tejże powieści, posądzając ich o zdrożne zamiary niewielkiej naprawy, czy nawet udoskonalenia form wyzysku i społecznej nierówności. Był to właściwie zabieg z premedytacją. Chodziło tylko o wywłaszczenie modelu, o odebranie patentu i wypłoszenie niekompetentnych i połowicznych twórców.

Najlepiej rzecz przestudiować na *Ulicy Ogrodowej*. Akcja toczy się w Zakładzie pod Świętym Wezwaniem dla dzieci nieślubnych, dla podrzutków

i innych polskich bezprizornych, mieszczącym się pod odpowiednim numerem ulicy wymienionej w tytule. A więc powieść o dzieciach i ich krzywdach, o kobietach i ich krzywdach. Mężczyzn niewielu. Ich obecność przekona nas, że krzywda jest żeńskiego rodzaju i że w znakomitej części obciąża tę płeć, przy czym odpowiedzialnością bez winy obarcza się płeć wyróżnioną siłą i przyrodzoną skłonnością do barbarzyństwa, krzywdzicieli.

Nie oznacza to wcale, że wszystkie kobiety zdobione tu są przednimi zaletami. Przeciwnie, jest aż nadto wiele satrapów w spódnicach, ale mężczyznom się nie przepuszcza i należałoby zasięgnąć porady psychoanalityka, żeby się przekonać, co w dzieciństwie tak Wolicy dokuczyło, że generalny proces wytacza swojej płci.

Kilku mężczyzn tej książki: Ballin, kierownik Zakładu, Zenon Chmielewski, kurator, i jego brat, Roman Chmielewski, aktywista KPP w trójkącie przeciwstawień, układają problemat intelektualny *Ulicy Ogrodowej*. Oni jedynie szukają rozstrzygnięcia, wszyscy inni unaoczniają swój byt. Wolica ma wzrok szczególnie wyczulony na męską wybujałość, na męskie zdrożności i zboczenia, na męską słabość i przewrotność. Kobietom i dzieciom współczuje. A przecież rzecz miała się zwrócić przeciwko całemu rodowi ludzkiemu bez różnicy płci i wieku.

Z Romanem Chmielewskim autor zapewne się identyfikuje.

Wyniosłem przeświadczenie po zamknięciu książki, że Andrzej Wolica miał talent prozaika, że formowała się w nim koncepcja i kompozycja bardziej adekwatna wobec nowej myśli.

Na początku mowa była o tym, że motto książki zaczerpnięte jest z Dostojewskiego. Oto ono: „Im bardziej kocham ludzkość, tym bardziej nienawidzę ludzi". Motto złowrogie, brzmiące jak zaciekłe wezwanie bojowe. Ludzkość jest inkarnowana w utopii, człowiek w deformacji dnia powszedniego. Człowiek jako zwierzę społeczne żyje poniżej swoich możliwości. Dotychczas zaprzecza im.

Roman Chmielewski, ideolog tej powieści, daje odpowiedź za siebie i za autora, pisząc w liście do ukochanej:

„...i ja nie lubię ludzi takimi, jacy są, ale ciągle jeszcze wierzę, ja muszę wierzyć, że ludzie się zmienią, że, pozbawieni trosk materialnych i podłej, poniżającej zależności, s a m o r z ą d n i, staną się lepsi. Gdybym tę wiarę utracił..." (str. 218).

Słowo samorządni, jedyne w całym dość długim liście, podane jest rozstrzelonym drukiem. Jak przystało na kapepowca, na działacza, który był również pisarzem, czy też, jeśli to odwrócimy, na pisarza, będącego również działaczem, Wolica demonstruje, agituje, głosi swój program. S a m o r z ą d n i? To nie gołosłowne nawiązanie do Manifestu Komunistycznego i manifestów Komuny Paryskiej, to credo rewolucyjnego pisarza, którego biografię bardzo słabo znamy, a w tejże biografii tkwi klucz jego przekonań.

Jan Wyka

SPOSOBY PODRÓŻOWANIA

J a c e k B o c h e ń s k i: *Pożegnanie z panną Syngilu albo Słoń a sprawa polska.* Warszawa, „Iskry", 1960; str. 324.

Ta książka ma swoje wielkie pozory oraz ukryte za pozorami wartości. Pozorem jest reportaż podróżniczy; pozorem jest belfersko-gimnazjalne przestrzeganie rozróżnienia między akcją polityczną a akcją erotyczną, pozorem są zmyślenia i pozorem są ukazane dla równowagi materialne fakty, książka bowiem nie została napisana ani dla zmyślenia, ani dla faktów. Bardzo się cieszę, że nie

czytałem przed kliku laty fragmentów tej książki, tak jak się one ukazywały w *Przeglądzie Kulturalnym* w postaci korespondencji specjalnego wysłannika redakcji; gdybym był wówczas czytał, byłbym dzisiaj pamiętał, a nic tak nie zniekształca rozumnego sądu czytelnika, jak pamięć pozorów, które podczas lektury z odcinka na odcinek wysuwają się nieuchronnie na pierwszy plan, mącą wyobraźnię swoją aktualnością, podsuwają sytuację na miejsce wartości tudzież natrętnie oferują poszczególne drzewa, aby tylko las pozostał nie dostrzeżony. Przeczytałem tedy dziełko bez zwodniczych obciążeń pamięci i bez jałowych z ową pamięcią konfrontacji, za co lenistwu memu ówczesnemu niezmiernie dziś jestem wdzięczny. Przy książkach tej klasy jest to istne dobrodziejstwo: świeżość spojrzenia.

Przy książkach tej klasy, powiadam, gdyż Bocheński jest pisarzem wielce samowiednym i owe drzewa pozorów w zwartym lesie wartości nie wyrosły przypadkowo, lecz zostały przebrane i wybrane przemyślną perfidią artysty. I myślę, że warto się tej perfidii przyjrzeć, warto przeanalizować „jak", aby wyłuskać zawarte w nim „co". Zajmijmy się więc pana Bocheńskiego pozorami i zobaczmy, co się za nimi kryje.

Podróżnictwo tedy, globtroterstwo, na globtroterstwo zgódźmy się raczej, bo z wygodami i udogodnieniami zarówno technicznymi jak i administracyjnymi. Miasta wedle dobrej starej turystycznej recepty zwiedzamy pieszo, nóżkami przebierając, i w ten sposób, zaraz na początku, dostajemy się do dzielnicy nędzarzy w Kairze. Wszyscy naturalnie wiedzą, kim jest podróżnik, z jakiego kraju przybywa, z rewolucyjnego mianowicie, tedy „zewsząd — powiada Bocheński — żądano ode mnie pomocy". W panice, po nieudanej ucieczce, przyparci obustronnie nieomal do wąziutkiej uliczki, kiedy „sytuacja uległa... pogorszeniu, a czas bardziej naglił", decydujemy się nieść pomoc biedakom: wygłaszamy przemówienia, całą serię krótkich przemówień, znakomicie szlachetnych, w sensie: „Poruszę niebo i ziemię w waszej sprawie". Po przemówieniach troszczymy się o dokumentację — fotografujemy. Reakcja jest natychmiastowa: „Nie zgadzamy się na żadne fotografie! Nie zgadzamy się. Dawaj bakszysz!". — Następnego dnia, po jeszcze paru doświadczeniach, leżymy do popołudnia w łóżku hotelowym z przeogromnym kacem-moralniakiem. Żadnych przemówień, rzecz jasna, nie było, nie, niczego nie wygłaszaliśmy, to tylko nasza wyobraźnia, gadulstwo wewnętrzne, oto cośmy *ex post* sobie wymyślili w artystycznym delirium. Trzeba to wykpić, z nas samych trzeba się pośmiać, w rzeczywistości bowiem „kupiłem sandały, potrzebne mi do wędrówki na południe".

Tak więc oto wyłuskać się da naczelny element metody pisarskiej Jacka Bocheńskiego; metoda ta ma wiele jeszcze komplikacji i wariantów, ale już teraz możemy ją nazwać (nazywanie jest przecież zasadniczym narzędziem wszelkiej rzetelnej krytyki): jest to metoda podstawiania. Podstawia się pozór w miejsce obiektywnej rzeczywistości. Tą zaś obiektywną rzeczywistością jest, o zgrozo, subiektywne przeżycie. Podróżowanie jest pozorem; rzeczywistością jest bezradność obserwatora. Postawa liryczna? Owszem, zdemaskowaliśmy nasycenie liryczne tej prozy; ironiczny liryzm dramatu.

Akcja polityczna, owa po belfersku rozróżniona. Południe Sudanu, tzw. Obszar Zamknięty, gdzie niedawno stłumiona została przez rząd centralny rewolta mniejszości narodowych. W czasie jazdy jeepem w głąb, jak powiadają globtroterzy, kraju, zatrzymani zostajemy przez grupę nauczycieli i zaproszeni na konspiracyjną rozmowę. Nauczyciele mówią nam: „Od upadku powstania czekamy bezskutecznie na przybycie misji ONZ... Więc protestujemy przed panem, żądamy, aby pan interweniował natychmiast w Organizacji Narodów Zjednoczonych. Proszę nie zwlekać. Każdy dzień jest drogi. Stanowi pan w tej chwili wielką szansę naszego narodu". Albowiem przedtem jeszcze mówili: „...jesteśmy odcięci, brak sposobu na zaalarmowanie opinii publicznej, świat byłby wstrząśnięty, gdyby widział, jak tu gwałci się podstawowe prawa człowieka". Niewątpliwie, co się nas tyczy, to my już, natychmiast, jesteśmy wstrząśnięci. Odpowiadamy: „Po powrocie do Europy uczynię wszystko, co będę mógł". „A kiedy wraca pan do Europy?" — „Już niedługo. Najpóź-

niej za trzy miesiące." Niestety, sprawa wolności jest niecierpliwa. Zadaliśmy ciężki cios łaknącym i pragnącym zbawienia. „Któryś powtórzył martwym głosem: — Za trzy miesiące."

Zostaliśmy przeto wciągnięci bezpośrednio w akcję polityczną. Braliśmy udział w spisku, ściślej: nieomal braliśmy udział w spisku, którego patriotyczną nienaganność poznaliśmy od pierwszej chwili. Wszakże: nieomal, i tylko: nieomal, ponieważ w rzeczywistości musieliśmy być dwulicowi; rozmawialiśmy serdecznie z nauczycielami, ale i pamiętaliśmy dobrze o lojalności wobec rządu w Chartumie, który nam wiele ułatwił i administracyjnie się o nas troszczy. Jedynie dzięki tej lojalności zdolni jesteśmy do wypełnienia naszej reporterskiej misji w tym kraju.

Innymi słowy: znowu p o d s t a w i e n i e. Na miejsce jednoznaczności człowieka zaangażowanego podstawia Bocheński dwuznaczną postawę kogoś, kto chce wiedzieć (a może na odwrót: przy wielowarstwowości tego tekstu zgubić się można; co za co zostało podstawione?). I znowu: dwuznaczność postawy, na którą godzi się ten, kto chce p o z n a ć prawdę, owa dwuznaczność, która, podobnie jak w naukach ścisłych, nieodłączna jest i w sprawach ludzkich od samego p r o c e s u b a d a w c z e g o, jest zjawiskiem subiektywnym, zupełnie jak bezradność globtrotera.

I w końcu: akcja erotyczna, belferska znowu, niemniej jednak bardzo osobiście zabarwiona. Intymna belfrada, wedle belferskiej analizy tekstu. Ten wątek odznacza się zresztą najświetniej poetycko napisanymi stronicami. Poznajemy w samolocie stewardessę, Marię Syngilu, pół-Greczynkę, pół-Sudankę. Później widzimy ją raz jeszcze w Chartumie, w magazynie Morhiga, będącym równocześnie barem. Siedzimy i pijemy sok pomarańczowy. Maria Syngilu wchodzi. „Tymczasem wentylator wirował. Czy ja też? Miss Mary pochłonęła kolory szminek w szklanej gablocie, które jak gdyby zszarzały i znikły bez śladu, gdy na nie rzuciła okiem. W powietrzu trochę szumiało. A mną coś zakręciło, głównie stołek, lecz prawdopodobnie wirowałem już w ogólniejszym sensie. Szumiał może wentylator, jednakże i ja uczestniczyłem do pewnego stopnia w szumieniu. Podległem osobliwemu zjawisku fizycznemu. Została mi nadana jakaś prędkość, choć nie ruszałem się z miejsca. A przecież byłem w ruchu, kto wie, czy nie krążyłem dokoła swej osi... Patrzę na swą skórę. Jest biała. Ale zachowałem w oczach tamtą skórę oliwkowośniadą i przyglądając się teraz własnemu ciału uprzytamniam sobie różnicę. Prawdopodobnie r ó ż n i c a stanowi istotę nowego problematu, który się wyłonił." Tedy jakież jest nasze dążenie, jak zlikwidować „niepokój z powodu r ó ż n i c y", który „ma charakter nie tylko erotyczny"? Oczywiście trzeba ją zlikwidować, zniwelować, wedle pięknych zasad humanistyki. Tak wielkie dążenie, tak wielki napór wewnętrzny nie może pozostać jałowy, rzecz domaga się spełnienia, finału; brak realizacji byłby nie tylko niehumanistyczny, ale wręcz niedydaktyczny. Toteż rozwiązujemy ten problem, w osobliwy wprawdzie sposób, rozwiązujemy wszakże.

Dzieje się to znacznie później. W Akrze. I z zupełnie inną osobą, z narzeczoną pewnego deputowanego do parlamentu. Z dziewczyną, która powiada: „Nie przejmuj się, kochanie". Mimo tej lekkości graniczącej, powiedzmy, z figlarnością, „...poczułem, że wchłania mnie ciemność, wszystko się zatarło i r ó ż n i c a przestała istnieć".

Tak, problem został rozwiązany, i ponownie przez p o d s t a w i e n i e. Tym razem przez podstawienie osoby, a więc rzecz, z natury swojej najbardziej z całej problematyki dziełka Bocheńskiego intymna, sfinalizowana została całkowicie obiektywnie. A więc podstawienie podwójne: nie tylko osób, lecz również, w przeciwieństwie do poprzednich, społecznych wątków, przez podstawienie obiektywizmu zamiast całkowicie w takiej sytuacji usprawiedliwionego subiektywizmu.

W rezultacie: o czymżeż jest ta książka? Dochodzę do wniosku, że nie jest to książka podróżnicza, lecz ironiczny esej o podróżowaniu. Bocheński w onej Afryce był naprawdę, wiemy o tym. Lecz mimo to napisał nie o podróżowaniu samym, lecz o tym, jak można by podróżować. W jakiejś wielkiej metaforze można by było powiedzieć, że ten tekst nie został

napisany w trybie oznajmiającym, lecz w trybie warunkowym. Dlatego pozorem są tu nie tylko poszczególne wątki; także zmyślenia oraz fakty, tudzież różnica między nimi jest pozorem. Wartością jest sama procedura podstawiania, artystyczno-intelektualny nurt prawdopodobieństwa. Czyli mądrość pisarska.

Niewątpliwe jest dla mnie, że to jedna z najlepszych polskich książek ostatnich paru lat. Źle zrządził przypadek, że ukazała się tak późno, w grudniu, kiedy doroczne nagrody literackie zostały już przyznane. To ostatnie zdanie dla przyszłych jurorów w 1961 roku, aby o *Pożegnaniu z panną Syngilu* nie zapomnieli. Na razie potraktujmy tę książkę jako efektowne otwarcie nowego sezonu.

Witold Wirpsza

PORAŻONY UMYSŁ

Maciej Patkowski: *Południe.* Warszawa, „Iskry"; 1960, str. 113.

Po antrakcie, w stylu wysoce międzynarodowym i z lekka katastroficznym, Patkowski wrócił do swojskości. Nieźle się tu czuje, wśród tych budek z piwem oblężonych przez tłum „dobrych kumpli", w kamieniołomie zamkniętym pasmem niezbyt wysokich Karkonoszy, w miasteczku, nad którym zawisło senne, straszące martwotą, jałowe południe i w którym „nic nowego nie mogło się wydarzyć..." Znacznie lepiej, w każdym razie, niż pod niebem ściągniętym z Saint-Exupéry'ego i przepisanym, na złość wychowawcy, niechlujnym, kulfoniastym charakterem. *Skorpiony* bowiem nie są, jak sądzą niektórzy, „tragedią", ważką repliką na przesłanie autora *Ziemi...*, lecz jedynie fałszywą wariacją na temat *Nocnego lotu.* Fałszywą, żeby nie powiedzieć: prostacką.

Bezmyślność jest tą cechą, przez którą najłatwiej określają się „piloci wysokiego pułapu" — „ludzie o niemych umysłach". Zagłada świadomości, jakiej dokonali — za przyczyną, zdaje się usprawiedliwiać ten akt Patkowski, porażającej umysły, bezsensownej pracy w służbie dostawców atomowych „mandarynek" — pozwala im wegetować jeszcze w świecie, który utracił dla nich ostatnie pozory znaczenia. Wbrew sugestiom pisarza, nie bardzo wiadomo — dlaczego. Nie podejmują oni przecież żadnej próby dokopania się istotnych źródeł życia: miłości, którą bez walki poddają byle konwencji społecznej; nadziei, której nie starają się bronić; poczucia ludzkiej wspólnoty, obowiązku, odpowiedzialności, które jest im obce. Stracili miarę tego, co ludzkie. Nie wybierają siebie. Są wybierani przez przypadkowe zdarzenia. Są — osaczeni. Próżno więc za los, jaki im przypadł w udziale, obarczać winą innych. Próżno składać na karb cywilizacji te grzechy, jakie sami popełnili; zapomnienie elementarnych zasad społecznego współżycia mści się na nich tym srożej, im gwałtowniej wypierają się odpowiedzialności za nędzny gatunek swego istnienia, im szerzej otwierają swe serca egoizmowi i obojętności. „Być człowiekiem to właśnie być odpowiedzialnym" — stwierdza Saint-Exupéry. W przeciwnym razie jest się zaledwie „robotem", owym „mieszczuchem z Tuluzy", który „zapomniał swoją kondycją człowieka". Patkowski w zdaniu: „Było coś fascynującego w bezradnym wzroku człowieka, który stracił panowanie nad własnym organizmem", przypuszcza i chce dowieść, jakoby narzędzia człowieka: ciało i maszyna, wymknęły się jego woli i uzyskały samodzielny, przerastający ludzką świadomość byt. Stan zagrożenia i potencjalnej katastrofy ma usprawiedliwić wszystko. Nawet przyjęcie haniebnej postawy „robota". Ale szastanie pojęciami eschatologii nie zastąpi odważnej pracy rozumu. „Rozpacz — pisał przed pół wiekiem Brzozowski — jest łatwiejsza od spokoju. Jasność myśli jest istotnie rzeczą najtrudniejszą i zarówno psy-

chologicznie i moralnie, jak metafizycznie nie umiemy żyć, jak nie umiemy myśleć bez pomocy pojęć stanu ostatecznego".

Nowy bohater nie nosi już, jak „skorpiony", jątrzącego piętna nienormalności, nie ma do czynienia, na codzień, ze sprawami ostatecznymi, nie pyszni się wreszcie tak znakomitymi koligacjami, jak major Herbert, który, gdyby zechciał, znalazłby w „Bibliotece Powieści XX wieku" swą genealogię i przodków. Zwie się: Anastazy Wołek. Jest mistrzem brygady kamieniarskiej. I mimo młodego wieku i braku solidnego wykształcenia ma ambicję racjonalizatora pracy. Ambicję powodowaną nie pragnieniem zrobienia na wynalazku dobrego „interesu", ale chęcią ulżenia „chłopakom" w ich mordędze.

Kocha się również. Nieszczęśliwie, bo panna pochodzi z profesorskiego domu, dysponuje akcesoriami nowoczesnej zamożności: samochodem i telewizorem, zna angielski, lubi eleganckie ciuchy i modne książki, woli zresztą przebywać w towarzystwie podkształconych, nieźle prezentujących się bubków, niż szamotać się z gruboskórnym Wołkiem. Ten przechodzi wszystkie katusze niespełnionej namiętności. Najpierw, ze szczególną przyjemnością, obserwuje „merdanie biodrami" młodej lekarki. Potem cni mu się za nią w inny, bardziej wysublimowany sposób. W końcu, po nieudanym gwałcie i wyjeździe Beaty, upokorzony Wołek zostaje z uczuciem „nie dopowiedzianego pragnienia", apatii, psychicznej i fizycznej obolałości. Czy mamy prawo martwić się depresyjnym stanem tego dobrze zapowiadającego się chłopca? Chyba nie. Na deptaku pojawiła się kolejna dziewczyna „o nogach, które szarpały mną tak, że musiałem zejść z chodnika... Cholernie mi się podobała" — powiada rozgrzany Wołek. I decyduje się „podejść" do niej. Wszystko zaczyna się od nowa; zwyczajnie i powszechnie... Jak w sentymentalnej piosence radiowej, gdzie łezka rymuje się z uśmiechem, a nieokreślone pragnienie gasi „bomba" piwa. Jak w życiu oglądanym z krążącej nad „wesołym miasteczkiem" karuzeli.

Podobnie sprezentowana młodym *Harmonijka* wykoślawia sylwetkę duchową generacji „trędowatych", omija istotną problematykę pokoleniową. Brak rozeznania we wszystkim, co wykracza poza koniuszek własnego, w dodatku źle widzianego nosa, cały kompleks pensjonarskich uprzedzeń do życia, pretensjonalne i niczym nie usprawiedliwione rozżalenie na źle, w mniemaniu młokosów *Harmonijki*, urządzony świat — wszystko to mocno pachnie banałem. A najgorsze, że Patkowski serio traktuje te chandry, kace, histerie... Że studia nie idą, że jesień paskudna, że przerwy w komunikacji, że partnerka nie dała się pocałować, a inny... Dajmy temu spokój.

Harmonijka nie jest studium tych sprzeczności i niepokojów, cierpień i nostalgii, które pod maską cynizmu i obojętności drążą nas wszystkich. Jest niezamierzoną karykaturą solidnej autobiografii, portretem przeciętnego, młodego mieszczucha, który zza ukolorowanych sztubacką fantazją łaszków ekscentryczności ukazuje najzwyklejsze, minimalistyczne potrzeby: przyzwoite mieszkanie, radio, niedrogie meble, obnaża tęsknotę za tzw. „ciepłem domowego ogniska", wyjawia w końcu myśli pokroju: „Zdaje się, że niewiele chcemy i dlatego jest tak bardzo sennie i opieszale". Myśli? „Nie umiałbym zmusić się do czytania, a cóż dopiero — do myślenia" — wyznaje melancholijnie Harmonijka.

Wołek z *Południa* wydaje się być nosicielem nieco głębszych, bardziej samodzielnych przemyśleń Patkowskiego. Ale w dalszym ciągu nie jest on bohaterem świadomym swego losu. Trudno zresztą mieć o to pretensje do Wołka. Dotyczą one głównie pisarza, który prostego, zapracowanego, ambitnego chłopca, mówiącego: „kamieniołom i robotę przy skale znałem lepiej od własnych myśli", chce dźwignąć nie tylko do rangi inżyniera z awansu społecznego, ale również na wyżyny przejmującego symbolu, mitu, na szczyt góry, pod którą Syzyf toczy swój głaz. „Jeśli ten mit jest tragiczny — pisze Camus — to dlatego, że jego bohater jest świadomy."

Nasz Wołek wspina się uparcie, lecz ani fazy miłosnej namiętności, ani szczeble kariery społecznej nie dają mu zadowolenia, nie prowadzą ku pełni człowieczeństwa. „Sam nie wiedziałem, czego właściwie chcę od siebie." Należy sądzić, że po prostu — przeko-

nywającej racji życia. Lecz nie podsuwa mu jej świat, nie proponuje pisarz. W zamian Patkowski wyprowadza Wołka z kręgu swoistego obyczaju i moralności, ze środowiska, które jako tako rozumiał, i każe stać się płaską parodią literackiego wzoru, obraca jego wcale poważną sprawę w naiwny, kiepski żart. „Wspinając się na górę, niosłem jeszcze resztki blasku, jaki otaczał mnie od dawna. Co się z nim stało? Wdrapałem się, a jego nie ma... Lecz nie wiedziałem również, w jaki sposób ów blask pojawił się wokół mej osoby. Był nie wiedzieć skąd — i już po wszystkim. Po co więc zadawać pytania?... Ruszyłem stokiem w dół. Później biegłem, miasteczko było coraz bliżej, ja byłem coraz młodszy, tak zbiegają z góry młodzi chłopcy, którym piłka poleciała stokiem w dół." Znowu dziecięcy paraliż świadomości. Znowu widzenie gry tam, gdzie chodzi o sprawy najpoważniejsze.

Mimo odmienności Wołkowej postawy — odmienności widocznej w tak niebłahych objawach, jak poczucie winy, zrozumienie dla pracy, twardość charakteru — odnajdujemy w jego fizjonomii rysy znamienne dla bohaterów poprzednich książek Patkowskiego. Nie są to rysy szczególnie pociągające. Wprawdzie Wołek posuwa naprzód problematykę tej prozy; nie wystarcza mu bowiem, jak Harmonijce, „życie na małej idei", żądza garnituru, ładnych mebli, mieszkania nie jest już dlań tym projektem, który wyznacza kierunek życiu zmierzającemu do cwaniackiego zakończenia, zostaje mu jednak ten sam, trochę udany, zresztą brzydki grymas wzgardy dla trudnych pytań, to samo szelmowskie zmrużenie oczu, które rzekomo wszystko widziały, wszystko poznały. Umysł to, jak wiadomo, niewielki. Raczej siła witalna, która drzemie w nim i czeka na wyzwalające ją z oków bezwładu powołanie. Pochylić się nad Wołkiem warto. Choć zastygły w pewnych narzuconych formach społecznego bytowania, choć porysowany wikłającą się linią kompleksów i sponiewierany, zgnębiony pustką, na jaką natyka się jego pragnienie wartości, jest materiałem, który rzeźbi się w wymowny, pełen lepszej obietnicy kształt i przez szorstką, spękaną od żaru materię prześwieca czystym, ludzkim obliczem. Jest jak ten kamień, o którym pisze Patkowski: „Walić go młotkiem, młotem, on nic, twardy, nie daje się, tylko czasem odpryskiem uderzy w oko mocno, do łez, ale gdy podejść doń umiejętnie, zamienia się w muzykę". Trzeba by na to narzędzi bardziej czułych, bardziej precyzyjnych niż te, którymi operuje autor *Południa*.

Tomasz Burek

MIKROKULTURA

Andrzej Banach: *Podróże po szufladzie*. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1960; str. 229.

„Podziwiałbym historyka sztuki, który w serwisie do herbaty dostrzeże portret niemieckiego filistra" — napisał kiedyś Jan Kott, i w ten sposób wymyślił jedno z wcieleń Andrzeja Banacha. W *Podróżach po szufladzie* wystarczy przeczytać rozdział zatytułowany *Staroświeckie reklamy*, aby dowodnie przekonać się o owej umiejętności ukazywania epoki poprzez szczegół, poprzez fragment mikrokultury, poprzez przedmiot.

Podróże po szufladzie mają jednak inny charakter niż te spośród dotychczasowych książek Banacha, w których umiejętność owa służyła autorowi do kształtowania większych, usystematyzowanych całości. Mają inny charakter niż *O modzie XIX wieku* czy *Historia pięknej kobiety*. Podróże to przykład swoistej wirtuozerii Banachowskiej metody: połączenie eseju z gawędą, powagi — z zabawą.

Powierzchownie rzecz traktując —

można w książce tej widzieć jedynie przejaw mikrokulturowych pasji pisarza. W przedziwnie interesujący sposób Banach opowiada o widokówkach i o butelkach, o biletach wizytowych i o portmonetkach, o karnetach balowych i o kartach do gry — przede wszystkim dziewiętnastowiecznych. Czytelniczą atrakcyjność osiąga, po pierwsze, dzięki technice pointylistycznej, nigdy nie wyczerpującej, sygnalizującej jedynie — erudycję, jaka leży u podstaw tej książki. Wie zawsze, kiedy przerwać, jest bardzo daleki od chęci powiedzenia wszystkiego, strzeże się, by nie przesycić czytelnika szczegółami. Budzi zainteresowanie — i natychmiast przystępuje do innego tematu.

Powód drugi to zabawna podręcznikowość tego dziełka. „Zbiór rozpocząć by można od flaszeczek najłatwiejszych, nowych." Banach pisze te słowa ze śmiertelną powagą, jak gdyby udzielał praktycznych, gospodarskich rad, powszechnie przydatnych. Nie wydaje się rzeczą pewną, aby wielu ludzi z rad tych skorzystało i przystąpiło do zbierania flaszeczek. Ale konwencja podręcznikowa znakomicie książkę ożywia i przydaje jej odrobinę pur-nonsensownego uroku. Przy jednoczesnej w pełni sensownej motywacji: dlaczegóżby w końcu nie zacząć zbierać ładnych butelek, nie mówiąc już o takich, powszechnie uznanych, przedmiotach kolekcjonerstwa, jak kartki pocztowe czy ryciny.

W sumie — książeczka przynosi wyrafinowaną przyjemność i zabawę tym wszystkim, dla których historia jest czymś żywym i niejako prywatnym. I tym wszystkim, dla których sztuka i piękno nie zamykają się w salach pinakotek i wystaw, w kręgu ogólnie uznanych rodzajów i gatunków — lecz docierają do każdego drobiazgu, do każdego przedmiotu, do każdej rzeczy.

I tu — wolta. Z uroczego przewodnika dla maniaków, z wirtuozeryjnego popisu mikrokulturowej erudycji — książka Banacha przekształca się, gdy popatrzeć na nią z innego punktu widzenia, w świadectwo bystrej obserwacji współczesnych prądów artystycznych. Zarówno wspólny obecnie wielu dziedzinom sztuki kult rzeczy, jak zainteresowanie wiekiem dziewiętnastym i secesją, zarówno nadrealistyczny kult niespodziewanych, przypadkowych zestawień (właśnie: zestawień rzeczy), jak tendencja do maksymalnego poszerzenia zakresu zjawisk oddziałujących estetycznie (tendencja tak charakterystyczna dla współczesnego malarstwa)— w książce tej znajdują swój wyraz, pojawiają się w jej podtekście. A także — w tekście, o czym łatwo można się przekonać, przeczytawszy dwa pierwsze rozdziały *Podróży*. Pod tym względem dziełko to stanowi pendant do eseju *O snach i nowej sztuce*. Dorzuca nowe rysy do portretu autora, niemało zasłużonego w poszerzaniu estetycznej świadomości swoich czytelników.

Jerzy Kwiatkowski

DO PRZYSTANI DALEKO

W drodze ku przystani. Opowiadania (W. Koniecki, J. Nagibin, J. Trifonow, Wł. Lidin, Wł. Pomerancew, J. Kazakow, L. Pierwomajski). Przekład I. Piotrowskiej, J. Brzęczkowskiego, W. Jurkiewicz, K. Latoniowej, L. Susida. Warszawa, PIW, 1960; str. 233,3 nl.

Jest taka scena w opowiadaniu *Okulary* J. Trifonowa, która przypomina straszliwą wędrówkę po skalnej pustyni ze słynnego filmu Cayatte'a *Oko za oko*. Młoda dziewczyna, geobotanik, która wraz z grupą naukowców przyjechała z Moskwy do Turkmenii, zabłądziła nocą na pustyni Kara-Kum poszukując zgubionych okularów. Analogia na pozór paradoksalna: tam problemy wielkich wymiarów: udręka sumienia, sadystyczna zemsta, rozpacz graniczącą z obłąkaniem; tutaj — niemiła przygoda, zakończona pogodnym akordem porozumienia między nieufną, pełną kompleksów adeptką wiedzy a

innymi członkami ekspedycji. A jednak... męcząca obsesja sceny na pustyni, gdy zagubiona, krótkowzroczna dziewczyna w popłochu biega po usypiskach, potyka się, bezradnymi rękami kopie piasek, szuka śladów zasypanych przez wiatr — powraca w trakcie lektury wszystkich opowiadań i nakłada się na nią owa scena z filmu.

Obsesja powraca, bo są jednak jakieś analogie, przede wszystkim w atmosferze niepokoju i napięcia, która przytłacza bohaterów w zwrotnych, przełomowych momentach ich życia. Niemal każdy z tych bohaterów przeżywa chwile, w których znajduje się — jak na pustyni — sam ze sobą, z jakąś ważną sprawą swego życia. Czasem w owych przełomowych momentach trzeba w samotności, nie licząc na nikogo, podjąć trudne decyzje natury moralnej, kiedy indziej są to tylko — uwarunkowane specyficzną sytuacją — chwile rozrachunków z samym sobą, jeszcze kiedy indziej — ulotne nastroje, które rzucają światło na dotychczasowy bieg życia. Akcent końcowy bywa tragiczny lub optymistyczny, ale ucisk spraw trudnych do uniesienia, zawiłych, osaczających człowieka na nieprzewidzianych zakrętach życia — nie mija. Nie ma tu bowiem prostych, jasno wytyczonych dróg, nie ma spraw jasnych, których jednoznaczne, pokrzepiająco-optymistyczne rozwiązanie jest z góry zaplanowane, rozumie się samo przez się.

Dzieje się tak przede wszystkim dlatego, że nie ma tu „pozytywnych bohaterów", odnosi się nawet wrażenie, że autorzy świadomie chcieli rozbić ten schemat. Bosman Rosomacha z tytułowego opowiadania W. Konieckiego — to awanturnik i włóczęga, człowiek odnoszący się niemal z cynizmem do wielkich czynów owianych aureolą bohaterstwa, Cyganek z *Pierwszego pocałunku* Wł. Pomerancewa to chłopiec pechowy, prześladowany przez okoliczności, które zawsze obracają się przeciwko niemu, Byczkow z *Człowieka i drogi* J. Nagibina — to wykolejeniec, który utracił wiarę we wszystko, Hala z *Okularów* — to dziewczyna pełna kompleksów, wyobcowana ze środowiska, Mańka z opowiadania J. Kazakowa jest „dziwna", pokrzywdzona przez życie. W każdym z tych ludzi coś się zmienia w przełomowym, zwrotnym momencie życia, ale tylko w jednym wypadku jest to wielki konflikt moralny, tylko Rosomacha musi wśród huku szalejącego sztormu podjąć trudną decyzję: sprzeniewierzyć się morzu, młodym towarzyszom, synowi i dążyć do spokojnej przystani czy mimo wszystko, na stare lata, pójść na ofiarę i stać się bohaterem. W innych wypadkach ów przełom polega tylko na zmianie punktu widzenia, na odkryciu w sobie lub w otaczającym świecie czegoś, czego nie dostrzegało się dotychczas, a co już przedtem istniało jak gdyby w stanie potencjalnym.

Przygoda w autobusie, nieprzyjemna, ordynarna, zakończona zgrzytem, dowiodła Byczkowowi, że coś w nim jeszcze — wbrew poczuciu zupełnej klęski — zostało, że żyje w nim wspomnienie pierwszej miłości i zdolność do odradzania się uczuć, Hala przekonała się, że jest bliska ludziom na pozór obcym, Cyganek odkrył w niepozornej, głupiutkiej dziewczynie siły miłości i poświęcenia, w które dawno już zwątpił, zahukana, brzydka Mańka poczuła swą moc, poznała rozkosz zemsty. Wszystkie te odkrycia należały do spraw trudnych, trzeba bowiem odwagi, by spojrzeć na siebie inaczej, a wyniki były często nader skromne: chwila radości czy satysfakcji, zmiana nastroju, rzadko — całego dotychczasowego życia. I nigdy nie są definitywne — kto wie bowiem, co się czai na następnym zakręcie? Człowiek nie może przecież być pewny, że zawsze dokona, czego zechce, zależy to od splotu skomplikowanych warunków, od okoliczności, od szczęśliwego przypadku...

Dlatego też tytuł pierwszego opowiadania, odnoszący się w jakimś sensie do całego zbioru, wydaje się przekorny, tak trudna do osiągnięcia jest owa „przystań". Rosomacha, zamiast założyć rodzinę i dom — dobił do kresu życia, Byczkow przekonał się tylko, że można marzyć o kimś bliskim, dla kogo warto by żyć, szczęście Cyganka jest głupiutkie i nieco — dziwne. I nie przypadkiem, jeśli pojawia się w tym zbiorze wzór bohatera, jest nim dziwak i dureń (z opowiadania Pierwomajskiego pod tym tytułem) — po prostu człowiek o dobrym sercu, skłonny każdemu pomóc wbrew wszelkim racjom

pożytku i rozsądku, potraktowany ironicznie przez narratora, niezdolnego do zrozumienia tej głupoty.

Wśród opowiadań zawartych w zbiorze są dwa, które nie mają nawet tak skromnych ambicji problemowych: *Lewanty* Wł. Lidina i *Maki* J. Trifonowa. Są to po prostu króciutkie obrazki, utkane z mgły subtelnych obserwacji, nieuchwytnych nastrojów. W obu coś się zaczyna dziać, nawiązuje się wątła nić porozumienia między kobietą i mężczyzną, nawiązuje się i zrywa, nie wiadomo kiedy, nie wiadomo dlaczego. I tu, i tam ulotne uczucie jest jakby odbiciem egzotycznych, pełnych urzekającego piękna, zjawisk przyrody — kwitnących maków na ruchomych piaskach, wschodnich wiatrów — lewantów, budzących niepokój i napięcie, pojawiają się i nikną wraz z nimi. Te impresje o subtelnym, poetyckim nastroju na pozór tylko odbiegają swym charakterem od innych opowiadań zawartych w zbiorze, w istocie podkreślają one to, co stanowi o największym uroku całości: subtelność w odtwarzaniu przeżyć ludzkich, wielkich i drobnych, poważnych i błahych, umiejętność stwarzania nastroju pełnego napięcia bez „kropek nad i", poprzez niedomówienia i aluzje.

Trudno chyba na podstawie jednego zbioru mówić — jak sugeruje posłowie *Od redakcji* — o „nowym nurcie w literaturze radzieckiej", jest jednak niewątpliwie w tych małych formach coś zastanawiającego, zarówno w problematyce, jak w ujęciu. We wszystkich wypadkach, mimo wyraźnych indywidualnych różnic warsztatowych mamy do czynienia z dobrą prozą, czystą, bez patosu, nie „ukierunkowaną". Z dojrzałą nowelistyczną konstrukcją. I — mimo tych różnic — zastanawiający jest fakt, że autorzy, wśród których są przedstawiciele różnych pokoleń, uderzyli w ten sam ton. Autor książek: *Płyną okręty*, *Poszukiwacze* i *Grób nieznanego żołnierza*, napisał ściszone, poetyckie, pełne zadumy nad życiem *Lewanty*, tak na pozór marginesowe w stosunku do wielkiej problematyki, poruszanej w powieściach, Trifonow zrezygnował z szerokich obrazów środowiskowych, by wniknąć w skomplikowaną duszyczkę miejskiej panienki, poeta Pierwomajski nakreślił po mistrzowsku, z subtelną ironią postać durnia, który odważył się być ponad miarę dobry. Wszyscy, na równi z młodymi pisarzami, uznali, że warte uwagi są nie tylko wielkie sztormy, które wyzwalają wielkie problemy, na miarę Conrada, lecz także marginesy życia, drobne zawiłości losu ludzkiego, z których często tak trudno się wyplątać i trudno wskazać — drogę do przystani. Wystarczy przypatrzeć się im życzliwie, może z odrobiną smutku.

We wszystkich bowiem nowelach ze zbioru *W drodze do przystani* jest to, o czym mówi w zakończeniu *Durnia* L. Pierwomajski: „życzliwość i ledwo dostrzegalny smutek, towarzyszący każdej miłości ludzkiej".

Krystyna Kuliczkowska

WSPOMNIENIA O CZECHOWIE

Czechow we wspomnieniach swoich współczesnych. Tłumaczyły: Stefania Bądkowska, Stefania Podhorska-Okołów. Warszawa, „Czytelnik", 1960; str. 515.

„Tom wspomnień rodziny i przyjaciół Czechowa czyta się jak niezmiernie interesującą powieść" — głosi notka umieszczona na obwolucie wydanego niedawno przez „Czytelnika" tomu *Czechow we wspomnieniach swoich współczesnych.*

Istotnie, pasjonujące są te wspomnienia o pisarzu, który w tak wielu sprawach wyprzedzał swoje czasy, przyczynił się do zmiany naszego smaku estetycznego, wyczuł formujący się nowy styl literatury XX wieku i dał temu wyraz w twórczości, która, chociaż była już tylekroć przedmiotem rozpraw, studiów, artykułów, pozostaje nadal enigmatyczna, podobnie zresztą jak i osobowość tego czarodzieja noweli i zwiastuna nowej ery w sztuce scenicznej.

Zazwyczaj, aby odtworzyć twórczą

drogę pisarza, uzmysłowić sobie istotę jego pisarstwa, poznać arsenał środków wyrazowych, jakimi się posługuje, wystarczy skrupulatnie zaznajomić się z jego dziełem i świadectwami pisemnymi, które po nim zostały. W tym też sensie niewiele trudności nastręcza puścizna literacka, jak i indywidualność pisarska Turgieniewa, Tołstoja czy nawet Dostojewskiego, żeby się ograniczyć do nazwisk najgłośniejszych. Inaczej z Czechowem. Toteż utrafił w sedno sprawy Aleksander Kuprin zastanawiając się w swych wspomnieniach: „Skąd (Czechow) czerpał swoje obrazy? Gdzie znajdował materiał do swych obserwacji i porównań? Gdzie wykuwał swój świetny, jedyny w rosyjskiej literaturze język? Nikomu nie zwierzał się i nie zdradzał swych twórczych dróg. Podobno pozostało po nim wiele notatników, może kiedyś będzie można odnaleźć w nich klucz do tych bezcennych tajemnic. A może na zawsze pozostaną nieodgadnione? Kto wie?"

Zaiste, wiele już pisano o wdzięku, precyzji, lekkości stylu Czechowa, pozbawionego napięcia, niewymuszonego, wielekroć podziwiano już lakonizm Czechowowskiej prozy, swobodny tok narracji, tak naturalny i swobodny, że czytelnik wyobraża sobie, iż autor opowiada z łatwością i przyjemnością równą tej, jakiej czytelnik doznaje czytając Czechowa. Jego wielbicieli zdumiewała i zdumiewa krańcowa prostota Czechowowskiego stylu, pełnego spontaniczności i pozbawionego wszelkiej sztuczności, jego szczerość graniczącą z naiwnością, umiejętność, z jaką pisarz znika za swym warsztatem, stwarzając iluzję zupełnego braku jakiegokolwiek warsztatu.

Z całego kompleksu spraw związanych z warsztatem twórczym Czechowa wśród autorów wspomnień tylko Kuprin zwraca uwagę na zasadę obiektywizmu, która niewątpliwie w procesie kształtowania się wizji pisarskiej Czechowa odgrywała rolę kardynalną. „Przy zadziwiającym obiektywizmie — pisze — umiał wznieść się nad osobiste radości i smutki, wszystko wiedział i widział. Nigdy żaden osobisty wzgląd nie przesłaniał mu cudzej sprawy i nie osłabiał gorącego w niej udziału."

Zawsze żądny obiektywizmu, z zasady, a może w równym stopniu przez skromność, Czechow nie upodabnia nigdy swych bohaterów do siebie, nie czyni ich swymi „porte-parole", choć niekiedy wkłada im w usta myśli, które należą do niego samego. Rzecz ciekawa, jako jeden z pierwszych w krytyce francuskiej, uwydatnił tę cechę pisarstwa Czechowa nie krytyk z zawodu, lecz lekarz — Henri-Bernard Duclos — w swej pracy doktorskiej o Czechowie, wydanej w 1927 roku w Montpellier *Antone Tchékhov. Le médecin et l'écrivain.* W tej monografii lekarza o lekarzu-pisarzu autor postawił sobie za cel wyjaśnienie całokształtu i zasięgu wpływu medycyny na pisarstwo Czechowa (który wszak sam wyznał, że medycyna jako nauka wywarła znaczny wpływ na jego pracę literacką, rozszerzyła pole obserwacji, wzbogaciła o wiadomości, których wartość docenić może jedynie lekarz). Duclos wyznacza medycynie rolę zasadniczą w życiu Czechowa, zarówno jako człowieka jak i pisarza. W dywagacjach Duclos'a, w jego spekulacjach na tematy medyczne jest może trochę przesady, ale czy tu przypadkiem nie kryje się klucz do rozwiązania zagadki? W krytyce rosyjskiej (okresu radzieckiego) chyba tylko jeden Aleksander Roskin, który nie tylko posiadał wielką znajomość przedmiotu, lecz równie świetnie władał piórem, podjął to zagadnienie w jednej ze swych prac* o Czechowie z lat trzydziestych. Analiza wypowiedzi Czechowa o istocie realizmu i zadaniach stojących przed pisarzem przywiodła Roskina do Zoli oraz do Claude Bernarda, znanego fizjologa francuskiego, z którego *Wstępem do medycyny eksperymentalnej* koledzy Czechowa się nie rozstawali. *Wstęp do medycyny eksperymentalnej* miał więc wywrzeć znaczny wpływ na kształtowanie się poglądów Czechowa nie tyle jako lekarza, co właśnie pisarza. Echa argumentacji Claude Bernarda odbiły się więc na wielu sądach młodego Czechowa o literaturze — w konsekwencji skłoniły go do określonych poszukiwań w zakresie własnego warsztatu twórczego. Istotnie, zestawienie pewnych wypowiedzi Claude Bernarda z sądami Czechowa zawartymi w jego obfitej korespondencji zdradza analogię spostrzeżeń rosyjskiego pisarza, medyka z wykształcenia, z sądami francuskiego

* Zob. Aleksander Roskin (1898—1941): *A. P. Czechow. Statji i oczerki.* Gosudarstwiennoje Izdatielstwo Chudożestwiennoj Litieratury, Moskwa 1959.

fizjologa. W jednym z listów do pisarki dziecięcej, Marii Kisielewej, Czechow porównał pisarza do chemika, który musi również „odciąć się od subiektywizmu spraw życia codziennego i wiedzieć, że kupy nawozu w krajobrazie odgrywają wielce zaszczytną rolę, zaś złe skłonności są równie charakterystyczne dla życia, jak i dobre".

Sądzę, że *L'affaire Tchékhov* zyskałaby na przejrzystości, gdyby się pokuszono chociażby o rozwinięcie ciekawych spostrzeżeń Roskina. Lektura tomu wspomnień o Czechowie nasuwa refleksję, iż należałoby może szukać właśnie w tym kierunku.

Trudno przecież mieć pretensję do współczesnych Czechowa, że nie zdawali sobie sprawy z tego, na czym polega wielkość pisarza. Zresztą piękno jego utworów dla nas także pozostaje trudne do określenia, nieuchwytne, a mamy nad nimi, zdawałoby się, przewagę perspektywy czasu. Ciekawe natomiast, że również nieuchwytna dla współczesnych była osobowość Czechowa — człowieka, przyjaciela, kolegi, brata, syna czy męża. W sumie ze wspomnień tych wyłania się, owszem, sylwetka człowieka, lecz jakże niewyczerpujący, daleki od rzeczywistości wydaje się być, mimo najlepszej chęci ich autorów, portret ten — wspólne dzieło pisarzy tej miary, co Maksym Gorki, Aleksander Kuprin, Iwan Bunin, Włodzimierz Korolenko, czy nawet Mikołaj Garin, Ignacy Potapienko, Lidia Awiłowa, ludzi teatru, jak Konstanty Stanisławski, Włodzimierz Niemirowicz-Danczenko, bliskich mu osób — Marii, Aleksandra i Mikołaja Czechowów itd. Mimo tylu faktów, szczegółów z jego życia przytoczonych przez przyjaciół, bliskich i znajomych Czechow pozostaje nieuchwytny, jak piękno jego dzieł. Jest kolejno, czy też zarazem, serdeczny i chłodny, dostępny i zamknięty w sobie, ekspansywny i powściągliwy, wymagający i wyrozumiały, kochający i obojętny, spokojny i leniwy... Przytoczmy słowa Iwana Bunina z jego notatnika i wspomnień: „Czasy się zmieniły... Lecz chyba i teraz nie jest rozumiany ani przeżywany jak należy. Był to człowiek zbyt oryginalny i skomplikowany, zamknięty w sobie, nawet wstydliwy, miał duszę subtelną, a umysł bystry... Napisałem, że z nikim się naprawdę bliżej nie przyjaźnił. Teraz to się potwierdza (charakterystyczne są słowa z niedawno wydanego urywka jego pamiętnika: „Żyję tak samotnie, jak samotny będę w grobie")... twarz jego była... duża, bardzo inteligentna i bardzo spokojna. Ten spokój sprawił zapewne, że w latach szkolnych uważano Czechowa za wałkonia — właśnie spokój, a wcale nie ospałość, której nie było w nim nawet w ostatnich latach... W Moskwie w roku tysiąc osiemset dziewięćdziesiątym piątym ujrzałem mężczyznę w średnim wieku, w binoklach, ubranego prosto i ładnie, dość wysokiego, bardzo smukłego i zręcznego w ruchach. Przywitał się ze mną uprzejmie, ale z taką prostotą, że przyjąłem to za chłód..." Według świadectwa Potapienki „Czechow nie miał przyjaciół, choć posiadał nieodparty urok, który skłaniał każdego do oddawania mu się bez reszty, dlatego tak dobrze znał wszystkie zakamarki duszy ludzkiej. Ale swojej nie odsłaniał przed nikim."

Bunin usiłuje sobie przypomnieć, czy w życiu Czechowa była miłość, romantyczna, namiętna, ślepa. „Myślę, że nie — odpowiada sobie. — I to bardzo znamienne. A niewątpliwie mógł pragnąć takiej miłości. Świetnie znał kobiece serce, głęboko i subtelnie odczuwał kobiecość, wśród obrazów stworzonych przez jego wyobraźnię są postacie czarujące, wiele kobiet kochało go i rzadko kto umiał tak mówić z kobietami jak on, tak je wzruszyć, zżywać się z nimi duchowo... Czy tajemnica nie na tym polega, że dał mu Bóg zbyt bystre oczy?"

Ze wszystkich tych relacji emanuje niewątpliwa serdeczność dla pisarza, podziw dla niego, wszędzie jednak czuje się rezerwę, jakby pewien dystans. Potapienko twierdzi nawet, że dystans ten wytwarzał sam Czechow, choć jednocześnie sam podkreśla jego przyjazny stosunek do świata i ludzi. Odnotujmy jeszcze jego niezwykle trafną, rzuconą jakby mimochodem uwagę, która musi się zresztą nasunąć każdemu w trakcie lektury tego tomu: „Przy czytaniu licznych wspomnień o Czechowie doświadczam dziwnego wrażenia. Wszyscy zdają się lękać, żeby choć na chwilę nie okazał się człowiekiem o gorącej krwi, o żywych ludzkich namiętnościach i ludzkich słabościach".

Entuzjastycznych, egzaltowanych, bezkrytycznych, można rzec, wielbicieli Czechow znajdzie dopiero poza granicami własnego kraju. W Anglii — w osobie

Katarzyny Mansfield, we Francji — Charles'a Du Bos, który w latach dwudziestych zwrócił uwagę wydawnictwa Plon na nowelistę rosyjskiego i pod którego auspicjami przygotowano francuskie wydanie dzieł zebranych Czechowa. Gdyby ktoś zadał sobie trud zebrania w jedną całość niezliczonych uwag o Czechowie, rozrzuconych w dzienniku Charles'a Du Bos, powstałaby książka pokaźnej objętości, z której wyłoniłyby się dwie sylwetki bliskich sobie duchowo pisarzy. Du Bos nie urzeczywistnił jednak nigdy zamiaru napisania studium o ulubionym pisarzu rosyjskim, choć myśli jego obsesyjnie krążyły wokół Czechowa. Czyni sobie z tego powodu wyrzuty, zastanawia się, dlaczego nie zdobył się na napisanie książki o pisarzu, który go „odrodził wewnętrznie", któremu „zawdzięcza swoje kształtowanie wewnętrzne" (*modelage intérieur*), który wzruszał go do głębi, był dlań zawsze „źródłem afirmacji życia", podtrzymywał go na duchu w chwilach depresji. „To chyba dlatego — tłumaczy się — że Czechow zbyt wielką rolę odegrał w moim życiu, że powstrzymuje mnie lęk, iż nie potrafiłbym wyrazić wszystkiego tak, jakbym tego pragnął".

Z podobnego lęku zwierza się także Gorki w swych wspomnieniach o Czechowie: „O Czechowie można dużo pisać, ale trzeba by o nim pisać bardzo subtelnie i precyzyjnie, a ja tak nie potrafię. Należałoby o nim pisać tak, jak on sam napisał *Step*, opowiadanie pełne aromatu, lotności i iście rosyjskiej, smętnej zadumy".

René Śliwowski

O CONRADZIE

Zdaje się, że o żadnym pisarzu początków dwudziestego wieku tyle się u nas nie pisze, co o Józefie Konradzie Korzeniowskim. Oczywiście z tych artykułów, krytyk i esejów dowiadujemy się bardzo dużo o zagadce psychologicznej, jaką stanowi ten Polak piszący po angielsku. Ale gdybyśmy te wszystkie pisaniny zestawili w jedno dzieło, mielibyśmy jednocześnie jak gdyby dzieje myśli polskiej w ciągu ostatniego trzydziestolecia. Stosunek do Conrada jest jakby kamieniem probierczym naszych pisarzy i historyków literatury. Bardzo to dziwna sprawa — ale mimo woli pisząc o Conradzie piszemy o sobie, o naszym społeczeństwie i o różnych przemianach zachodzących w jego łonie. Czy weźmiemy sądy Żeromskiego, czy Marii Dąbrowskiej, czy nawet pochopne sformułowania Jana Kotta — we wszystkich, jak w soczewce, skupia się promieniowanie momentu historycznego, w którym te sądy się krystalizowały. Jednym słowem zawsze to samo: Conrad a sprawa polska.

Nic dziwnego, że ten proceder zaczął niecierpliwić co młodszych krytyków. „Tym kluczem nie da się otworzyć drzwi do tej wielkiej twórczości prowadzących, sprawa polska nie odgrywała żadnej roli w procesie powtarzania wielkich fresków autora *Lorda Jima* — dosyć już tego szowinistycznego stosunku Polaków do ich kompatrioty, który z Polską nie chciał mieć nic wspólnego" — tak zdają się powiadać.

Swoiste wyrzeczenie się Conrada uzasadniane jest czasami bardzo przekonywająco.

I dlatego tak zadziwiający staje się esej Jean Jaques'a Mayoux, który drukujemy w tym numerze. Pisarz francuski pozbawiony jest naszych kompleksów, jego stosunek do Conrada jest kryształowo czysty, nie zamącony politycznymi czy nacjonalistycznymi sądami. I oto właśnie Mayoux z nieporównaną maestrią odsłania najgłębsze powiązania łączące przerażający pesymizm Conrada z jego polską tradycją.

Mayoux nawraca uparcie do tego zagadnienia, podbudowuje je uzasadnionymi argumentami, obnaża nerwy i system krążenia łączący twórczość Conrada ze zdarzeniami politycznymi i społecznymi przesłankami polskiej rzeczywistości. Może za mało wtajemniczony jest autor tego pięknego szkicu w literackie zagadnienia polskości, może za mało uwzględnia romantyczne dziedzictwo Korzeniowskiego. Ale stwierdzenie powiązań z ojcowską tradycją Apolla Korzeniowskiego jest bezsprzecznie rewelacyjne.

A ponieważ wiąże również tradycje, które sam Conrad zostawił, z nowoczesną literaturą amerykańską — głównie z Faulknerem — musimy raz jeszcze skonstatować dziwaczność losu, która każe stanąć samotnikowi i pesymiście z Żytomierza, Wołogdy, Czernihowa i Krakowa — u kolebki twórczości autora *Azylu*.

Ten zdumiewający rysunek linii łączących poszczególne punkty (zaleta każdego prawdziwie dobrego eseju) jest najbardziej pociągającą cechą tego,

co Jean Jaques Mayoux pisze na temat Conrada. W całej zresztą pełni — zatrzymując to imponujące zjawisko pisarskie w kręgu angielskiej literatury — zwraca formację człowieka i charakteru kulturze polskiej.

Jarosław Iwaszkiewicz

PRZEGLĄD PRASY

Dyskusja o poezji, której początek witaliśmy w poprzednim *Przeglądzie*, toczy się dalej. „Toczy się" jest właściwie złym określeniem, sugeruje bowiem jakiś ruch, gdy tymczasem, na razie przynajmniej, „dyskusja" polega na starannym i układnym wyjaśnianiu stanowisk i nieporozumień. Wszyscy mają rację i wszyscy są z siebie zadowoleni, nie ma też obawy, aby ktoś kogoś przekonał, celebrując uroczyście własne poglądy. Trudno się dziwić: początek dyskusji ograniczał jej przedmiot do paru niezbyt jasno postawionych zagadnień warsztatowych — i nikt następnie poza te problemy poetyki raczej niż poezji nie wyszedł. Występujący w podwójnej roli dyskutanta i kości niezgody Grochowiak doszedł po dłuższym zastanowieniu do wniosku podobnego jak i Rogoziński: że się zgadza ze Słonimskim, chociaż się wzajemnie nie rozumieją. Sam Grochowiak zresztą, opierający część swoich wywodów na zaskakującej etymologii („hieratyczny" pochodzi wg niego od „hieroglifu"), nie wydaje się za dobrze rozumieć własnej postawy. Ma prawo: jego właściwym głosem w dyskusji jest kolumna wierszy na 1 stronie 8 nru *Nowej Kultury* — i kogo ten argument nie przekona, że młodzi i „nowocześni" potrafią pisać zarówno złe, jak i dobre utwory, z tym już nie warto rozmawiać. A jeśli się zgodzi, to i cała dotychczasowa debata będzie mu niepotrzebna.

Dwa najciekawsze głosy pojawiły się na marginesie dyskusji: jeden to artykuł Juliana Przybosia *Fałszywe sygnały nowości*, o zagadnieniach współczesnego malarstwa (*Nowa Kultura* nr 7), drugi to felieton Ryszarda Matuszewskiego z cyklu *Nauczyciel a literatura współczesna* (tamże, nr 6). Matuszewski potrąca tutaj mimochodem o tematy, które powinny były się stać ośrodkiem całej dyskusji, jeżeli miała ona przynieść coś więcej niż deklaracje i dreptanie w miejscu. Sprawa jest prosta: nie można owocnie rozmawiać o poezji współczesnej, jeśli się świadomie nie opuści zaczarowanego kręgu problemów czysto literackich, jeżeli się na nią nie spojrzy z punktu widzenia ludzi, którzy ją tworzą, i ludzi, którzy ją czytają.

Jaka jest dziś rola poezji — rola społeczna i rola w życiu poszczególnego obcującego z nią człowieka? Kto czyta poezję? I jak jest ona czytana — czy wiersz liryczny przeżywamy tak samo, jak nasi dziadkowie? Czy funkcja organizowania uczuć i wyobraźni, dostarczania obrazów i symbolów, nie została już poezji w pewnej mierze odebrana, a na jej miejsce nie wprowadzona funkcja pobudzania do analizy i wydobywania na wierzch tego, co podświadome, a zwłaszcza naszych lęków? O tych wszystkich sprawach głucho w nowokulturowej dyskusji; głucho, to znaczy, że na pytania powyższe odpowiada się milcząco — i prawie na pewno fałszywie. A przecież na przykład stanowisko Słonimskiego wydaje mi się na tyle stanowiskiem obrońcy anachronicznej poetyki (co mu współdyskutanci w rzadkich chwilach gniewu zarzucają), ale obrońcy zanikającego dziś podejścia do poezji, zanikającego typu oczekiwań.

„Czy wiersz współczesny wzrusza?" — zapytuje Matuszewski, i przytacza zdecydowaną odpowiedź: „Oczywiście nie!" z listu jakiegoś warszawskiego polonisty. Sam Matuszewski wydaje się uchylać od odpowiedzi, ale w zakończeniu artykułu zapytuje znamiennie: „A może słowo »wzruszenie« warto by czasem w stosunku do nowej poezji zastąpić słowem »zainteresowanie«?". Propozycja symptomatyczna, jako że

„zainteresowanie" można by postawić nie obok, ale na przeciwnym biegunie „wzruszenia". Owemu radykalnemu poloniście stara się Matuszewski wytłumaczyć, że między upodobaniami literackimi pokoleń zachodzą wyraźne różnice: to, co wzrusza nas, nie będzie być może wzruszało naszych dzieci. Główną jednak treścią rozważań Matuszewskiego jest wskazywanie na „zasadniczy przełom", jaki się dokonał w poezji w ciągu „ostatnich lat 50-ciu w Polsce i ostatnich lat 100 na świecie". Przełom ten miał polegać „na zmianie typu problematyki poetyckiej, co wiąże się ściśle ze zmianą charakteru środków wyrazu. (...) Przełom ten zaczął się od symbolizmu, który stanowił ostateczną rezygnację poezji z jej funkcji opisowej, a więc zmienił typ zadań poznawczych poezji, ograniczając w pewnym sensie jej zdolność do podejmowania wielkich problemów społecznych, wysubtelniając natomiast jej narzędzia w zakresie docierania do głębszych pokładów indywidualnej wrażliwości, wyrażania uczuć i nastrojów uważanych dotąd za »niewyrażalne«."

Wydaje mi się, że — niezależnie od narzucanego przez okoliczności popularnego tonu artykułu — popełnia Matuszewski dwa błędy. Po pierwsze powodów zmiany oblicza poezji europejskiej wypatruje w samej literaturze; jego tłumaczenie nie wyjaśnia jednak np. faktu, że i na dawną spuściznę poetycką patrzymy od dłuższego już czasu zupełnie inaczej. Ukazując genezę opisanego przez siebie procesu powinien był Matuszewski sięgnąć poza objawy, do istotnych źródeł przemian. Znajdują się one, jak się zdaje, zarówno w rozwoju społeczeństw (inne grupy społeczne odbiorcami literatury, inna jej zbiorowa funkcja), jak i w rozwoju sztuki i kultury jako całości (konkurencja literatury prozaicznej okazała się zabójcza dla pewnych gatunków powieści; z kolei powodzenie tej konkurencji związane było ze zmianami w składzie czytającej publiczności). Oczywiście, odpowiedź „na czym przełom polegał" rozrosłaby się wówczas i skomplikowała, być może — nie udałoby się jej w pełni sformułować, ale przynajmniej bylibyśmy na właściwej drodze.

Drugi błąd polega na złym umiejscowieniu historycznym przełomu: opóźnia go Matuszewski o pół wieku mniej więcej (najwcześniejsze wymienione przezeń nazwisko to Baudelaire). Zasadniczą i najgłębszą cezurą jest z pewnością romantyzm, w którego cieniu dotąd żyjemy, z relatywizacją — historyczną i społeczną — wartości kulturowych, uwielbieniem „autentycznego przeżycia", indywidualizmem, rozkładem postawy epickiej. Prawda — doniosłość tego przełomu jest w pewien paradoksalny sposób przesłaniana przez specyfikę naszej literatury: wielka polska poezja romantyczna była w równej mierze otwarciem nowych dróg, co tryumfalnym, na skalę światową, zamknięciem dawnych.

Zaczynając od porachunków z najmłodszymi doszliśmy, uświęconym zwyczajem, do porachunków z wieszczami. Nie można w tym kontekście nie wspomnieć o eseju Jana Błońskiego *Ciężar tradycji*, ogłoszonym w dwu częściach w 7 i 8 nrach *Życia Literackiego*. Błoński podejmuje tam na nowo problem „zaściankowości" literatury polskiej, zaściankowości podwójnej, bo polegającej zarówno na ciasnocie horyzontów, jak i na niemożności przemawiania do innych narodów. Sprawy roztrząsane już od wielu pokoleń i ciągle, a może nawet coraz bardziej, aktualne. Szkic Błońskiego nie jest rewelacją, jeżeli idzie o tzw. faktografię, ani też nie przynosi nowych recept czy nowych prognoz. Jest jednakże znakomitym opisem sytuacji, wnikliwym i ciętym, obfitującym w doskonałe formuły syntetyzujące.

Specyfikę tradycji literatury polskiej widzi Błoński — za scenami III części *Dziadów* — w tym, że była ta literatura „salonem w więzieniu". I nie co innego, tylko warunki, w jakich ten „salon w więzieniu" egzystował, ponoszą olbrzymią część winy zarówno za nieautentyczność, jak i „nieeuropejskość" literatury polskiej. „Trudno stać się kimś, gdy trzeba nieustannie walczyć, aby być kimkolwiek." Słusznie stwierdza Błoński, że oba tradycyjne zarzuty, jakie się pod adresem naszej literatury kieruje — brak uniwersalizmu i brak oryginalności — są właściwie jednym, bo „uniwersalność można osiągnąć tylko wtedy, gdy we własnym doświadczeniu dostrzeże się ogólną cechę ludzkiego losu; nigdy zaś nie zdołamy rozwiązać własnego kło-

potu, własnej zagadki, o ile zalecone rozwiązanie nie posiada wartości dla wszystkich ludzi".

Jednakże gdzieś tu się kończy determinizm „okoliczności", a zaczyna wina nasza — bo przecież nie jesteśmy jedyni w podobnej specyfice, ani też znowu ta specyficzność nie jest bez szczelin, którymi by się można wymknąć. Wielką i w znacznej mierze zmarnowaną okazją było tzw. dwudziestolecie — wówczas jednak, jak trafnie powiada Błoński, „po wyobcowaniu narodowym osiągnęło szczyt wyobcowanie inteligenckie. I tu, i tam zdumiewa niechęć do spojrzenia w twarz całej kulturalnej rzeczywistości: niemożność wyrwania się z dylematu, w którym została uwięziona polska literatura". Niemożność — chyba raczej nieumiejętność; ostra i słuszna krytyka Boya, przeprowadzona (częściowo za Sandauerem) przez Błońskiego, wydaje się o tym świadczyć dowodnie: nie było tu żadnej „konieczności".

A zresztą czy znacznej części literatury Polski międzywojennej nie trawiła podobna, z góry założona chęć „mocarstwowości" — ta sama, która podcinała nam nogi w polityce? Ambicje Polaków są już tradycyjnie albo za małe, albo za duże; odnosi się to jeszcze bardziej do krytyki niż do samych twórców.

Smutek ogarnia, kiedy się te nasze podwórkowe remanenty i rekolekcje, ciągle w kręgu tych samych problemów i tych samych niemożliwości się obracające, zestawia z zawartością takich szkiców, jak na przykład Janusza Kuczyńskiego *Krańce ludzkich doświadczeń* i *Siła i miłość* (*Argumenty*, Nr 6 i 8). W podtytule obu szkiców widzimy te same nazwiska: Nietzsche—Tomasz Mann — Mounier, i w kontekście dzieł tych wielkich krytyków kultury, tak dramatycznie od siebie różnych, a przecież spotykających się we wspólnej humanistycznej pasji, rozważa Kuczyński (publicysta, którego artykuły budzą coraz większy podziw dla wszechstronności i uczciwości intelektualnej autora) problemy kryzysu cywilizacji współczesnej i rozkładu mieszczańskiego systemu wartości. Streszczenie tych szkiców, nabitych subtelną myślą, jest zadaniem beznadziejnym, ale trzeba przynajmniej wyrazić uznanie autorowi i redakcji *Argumentów* za podejmowanie coraz to nowych i bardziej „drażliwych" tematów. Zwłaszcza nazwisko Nietzschego, do niedawna zbywanego generalnie potępiającymi obelgami, jest swoistą sensacją, sensacją zupełnie poważną, zwiastującą zdrowy klimat rzetelnej, nie cofającej się przed fetyszami dyskusji.

Pomiędzy tymi artykułami, w 7 nrze tego samego, coraz lepszego pisma, znalazł się niezmiernie interesujący i prosty mimo dużego ładunku erudycyjnego esej Adama Schaffa *Człowiek i jego historyczna perspektywa*. Prof. Schaff omawia tam, pod nazwami perspektywizmu i prezentyzmu, dwie antyobiektywistyczne koncepcje widzenia historii, występujące w filozofii i historiografii XX wieku. I ten artykuł jest pewną sensacją (z gatunku zresztą, do którego Schaff zaczyna nas już przyzwyczajać), stanowi mianowicie próbę krytycznego, ale spokojnego i rzeczowego przeanalizowania spojrzenia na problemy, dotychczas pomijane.

Zdzisław Najder

O KILKU RODZAJACH „NIEROZUMIENIA" POEZJI

Niezrozumialstwo w poezji to problem dręczący nie tylko zwykłego czytelnika, ale i krytyków. Spróbujmy zastanowić się, co składa się na to, że wiersz jest niezrozumiały. Sprawa komplikuje się o tyle, że nie bardzo mamy gwarancję, czy „niezrozumiałość" utworu nie wynika po prostu z naszej winy — mogą być ludzie, dla których np. *Polały się łzy...* będzie utworem „niezrozumiałym". Niektóre wiersze wymagają po prostu inteligentnych czytelników, umiejących

powiązać w „logiczną” całość pewną ilość obrazów itp. zaprezentowanych przez poetę. Do kwestii, czy są utwory poetyckie, które wcale „nie chcą” tworzyć „logicznej całości”, trzeba będzie wrócić później.

Zwykle oskarżamy o niezrozumialstwo utwór, który nie jest zgodny z naszymi wyobrażeniami o poezji, nie mieści się w ramach naszej poetyki, wyłamuje się z „przyjętej ogólnie konwencji”. Dla pseudoklasyków niezrozumiałe i dziwaczne były *Ballady i romanse* czy *Sonety krymskie*. Nawet utwory, gdzie wszystko wydaje się jasne, mogą dla niektórych być „niezrozumiałe”:

Trzy

Jedna uciekła.
Druga uciekła.
Trzecia
zacięła się w drzwiach.

Jeden

Ukucnął pod stół
i ocalał.
(M. Białoszewski: *Mity wojenne*)

Pozornie struktura utworu, świat w nim przedstawiony wydają się łatwe do uchwycenia, wiemy, jaką funkcję w budowaniu całości pełnią poszczególne słowa, widzimy związek logiczny między „ukucnął” i „ocalał”. „Nie rozumiemy” natomiast, dlaczego wiersz ten ma nas wzruszać, jeśli upieramy się przy kanonach poetyki Staffa, Tuwima czy Tetmajera. „Niezrozumialstwo” Białoszewskiego wynikałoby więc tu z niezgodności poetyki pewnego kręgu czytelników i poetyki zakładanej przez twórcę. Ale jeszcze częstszy jest inny wypadek: gdy nie tylko nie rozumiemy, dlaczego „taka” historyjka o *Trzech i jednym* ma być poezją, ale nawet nie potrafimy odczytać jako pewnej organicznej „koherentnej” całości krótszego lub dłuższego tekstu, o którym mówią nam, że jest utworem poetyckim. Tzn. nie rozumiemy ani budowy utworu samego, ani jego poetyckiego sensu.

I tu przychodzi w sukurs „poetyka chaosu”: utwór poetycki jest lawą płynącą z podświadomości, jest strumieniem „strzępów skojarzeniowych”, pozalogicznym chaosem obrazów etc., etc. Albo też jest układem formalnym elementów, ujmowanym intuicyjnie. W obu wypadkach nie ma nic do rozumienia, można tylko przyjąć albo odrzucić bez dyskusji racjonalnej: „to” się „czuje” albo nie. Utwór nas „bierze” albo nie. Narzuca nam swój zupełnie wymykający się racjonalnym określeniom sens albo pozostawia nas bez wrażenia. Jego „jedność” jest poza wszelką analizą, to, co można w takich utworach badać, to materiał, ale nie ich strukturę „treściową”, jeśli chwytamy ich jedność, to wyłącznie intuicją. Jeśli rezygnujemy z opowiadania mniej lub bardziej poetycko podlewanych bajeczek, w czym celują Francuzi („poezja jest jak klinga miecza, który gnie się i błyska” — zdanie z G. Picona), to jesteśmy właściwie dość bezradni wobec poezji tego typu. Wprawdzie walka krytyka ze sztuką zawsze kończy się klęską tego pierwszego, zawsze dochodzi on kiedyś do punktu, w którym musi złożyć broń, uznać niewytłumaczalną niewiadomą w każdym dobrym wierszu, ale nie należy poddawać się za wcześnie.

W poezji przedrimbaudowskiej poszczególne elementy utworu zwykle wiązały się na zasadzie motywacji podwójnej — czysto lirycznej, czysto subiektywnej, „niesprawdzalnej”, ale zarazem także „epickiej”, dającej się weryfikować. To nie znaczy, że w „tradycyjnej” poezji wszystko da się (ani trzeba!) zracjonalizować. Nawet najbardziej „zrozumiałe” wiersze mają szczeliny, którymi wcieka, jak to się patetycznie mówi, „tajemnica”. Rozumieniu towarzyszyć musi zaniepokojenie, zafrapowanie, słowem niezrozumienie. We wspomnianym niżej „prostym” wierszu Mickiewicza ten element zagadki tkwi we „łzach”, które polały się na „wiek męski wiek klęski” („dziwność” losów ludzkich). Na taką pełną napięć dialektykę poezji wskazywano wielokrotnie. Otóż w dawniejszej poezji poszczególne elementy składały się na świat utworu, dający się zwykle opisać także w kategoriach epickich. „Polały się łzy me czyste rzęsiste” jest wypowiedzią poety, który ze wzruszeniem myśli o swych latach młodzieńczych — jest to sytuacja, którą można całkiem dobrze pomyśleć w kategoriach epickich jako opis takiego to a takiego zachowania się ludzkiego, pozostającego w „przyjętych granicach”. Jeśli to zachowanie się jest „niezwykłe”, to wtedy dodaje się jego „epicką”, racjonalną motywację, np. z okazji *Snu w Dreźnie* Mickiewicz dodaje: „Miałem sen w Dreźnie 1832 r.,

marca 23, który ciemny i dla mnie niezrozumiały. Wstawszy zapisałem go wierszem...". Poeta, przedstawiając nam ciemny utwór, stara się ten fakt wytłumaczyć, podbudować racjonalnie: zapisuję tak, jak to widziałem we śnie. Odpowiedzialność za „niezrozumialstwo" przestaje spadać na twórcę: sny zaś, jak wszyscy wiemy, mają prawo rządzić się własną logiką.

Zwykle tekst utworu wyznacza nam i określa pewien świat poetycki, który, nawet jeśli wykracza poza momenty znane nam „z życia", jeśli jest „nierealistyczny" w najszerszym sensie, to jednak jest światem wypełniającym szczelnie tekst: każde słowo służy budowie tego właśnie świata poetyckiego utworu. Jeśli Grochowiak pisze:

Nasza wiedźma tańczy bibop
A poznokci ma kilometr
Gwiazdy strząsa końską grzywą
Stopy zaś ma stupudowe

— to każde słowo służy temu samemu: opisowi groteskowej wiedźmy. Świat poetycki, który narasta nam nad tekstem, i sam tekst są w ciągłej harmonii. Warstwa sensów, wyglądów i przedmiotów wyłania się bez zgrzytów, są zgrane i celowo zorganizowane. Jak już wspomniano, cechą tego świata jest jego „intersubiektywność", „epickość", można o nim dać określoną informację: poeta mówi to a to, przedstawia taką a taką sytuację psychologiczną, opisując taki to a taki krajobraz, zdarzenie etc. Im pełniej nasz hipotetycznie konstruowany świat poetycki utworu przylega do tekstu, tym lepiej rozumiemy dany wiersz.

Otóż są utwory, dla których nie udaje się nam zbudować „świata poetyckiego".* Czy nie istnieje on, tak jak (wg Ingardena) nie istnieje świat przedmiotów w malarstwie abstrakcyjnym? Sensy poszczególnych słów nie układałyby się wtedy w wyższe „koherentne" całości, nie powstawałby z nich jednoznaczny świat przedmiotów, utwór byłby „płaski' — jak gdyby jednowarstwowy lub dwuwarstwowy (warstwa dźwięków i warstwa znaczeń wg terminologii Ingardena), tak jak różnobarwna mozaika, w którą nie potrafimy wczytać żadnej sensownej figury. Wyjaśniam na przykładzie: w grupie słów „Piotr kartoflami" występują znaczenia poszczególnych słów, ale nie umiemy z tych znaczeń zbudować uporządkowanego świata przedmiotów, chyba że uzupełnimy orzeczeniem: handluje, rzuca, gardzi etc. Bez tego uzupełnienia poszczególne sensy słów są izolowane, przedmioty — jeśli o nich w ogóle można mówić — identyfikują się ze znaczeniami, a nie wyłaniają się z nich przez syntezę (jeszcze inny przykład: szare dom = dwa znaczenia i ewentualnie dwa przedmioty, natomiast szary dom = dwa znaczenia, ale budujące jeden przedmiot). Wtedy działanie artystyczne polegałoby, oprócz „mistycznego" wczucia się w „metafizyczną jedność" utworu, co jest już dziedziną wiary, a nie wiedzy krytycznej, na badaniu napięć stylistycznych między poszczególnymi słowami, na analizie ich wzajemnego przyciągania się i odpychania, starć i przylegań, pewna całość może nawet powstać na zasadzie kompozycji muzycznej — refrenów, nawrotów pewnych słów czy układów zdaniowych, na rytmie jednoczącym całość, na zasadzie wiążących się paralelizmów, anafor etc. Takie jednowymiarowe odczytanie utworu może być źródłem dużej satysfakcji artystycznej. Choć problem pozostaje zawsze otwarty: czy utwór w swojej istocie był rzeczywiście jednopłaszczyznowy, czy tylko my nie potrafiliśmy wniknąć głębiej, dostrzec kształtu jednoczącego wpisanego w pozorny chaos mozaiki. Hermetyczne sonety Nervala można z dużym przeżyciem artystycznym czytać „jednopłaszczyznowo": urzeka nas wtedy koloryt emocjonalny słów, ich aura skojarzeniowa, ich melodia. Wyłuskany przez egzegetów sens wiersza może tu wzbogacić nasze wzruszenie, ale także niekiedy je zubożyć — wtedy, kiedy niejasno spodziewaliśmy się czegoś bardziej „niezwykłego". W zasadzie jednak

* Por. uwagi R. Ingardena o mirohładach (w *Szkicach z filozofii literatury*, Łódź 1947). Wypadek mirohładów jest o tyle prostszy, że utwory te nie posługują się słowami już istniejącymi i obdarzonymi określonym znaczeniem i czytelnik z góry wie, że czytając: „Atulli mirohłady grobowe ucichy...", nie należy się spodziewać nic poza „atmosferą uczuciową pozostawiającą pogłos emocjonalny", nie ma bowiem żadnej formalnej podstawy do powstawania warstwy znaczeń, przedmiotów etc. Sprawa jest bardziej złożona w utworach zbudowanych z „normalnych" słów.

Nerval, Mallarmé, tzn. w ogóle poezja hermetyczna, zakładają dotarcie po wielu trudnościach do sensu jako tako dającego się opisać, ich „świat poetycki" istnieje, choć jest ukryty, natomiast wiersze tego typu:

(...) zmniejszam oczy
oczy rzeźbiące twoją dalekość twoje
przeświecania w kropli deszczu w konturach liści
w upałach prześwietlania
w upadaniach miast w jaskrawych
wzlatywaniach bram wież korzeni ciałek krwi
rzeźbiące drewno (...)

(S. Czycz: *Słowa do napisania na zegarze słonecznym*, *Współczesność*, 15.7.1959)

posługują się zdaniami zanikającymi, przechodzącymi w zbiór słów nie podporządkowanych sobie gramatycznie, przy tym „rozrzut" znaczeniowy występujących słów tym bardziej utrudnia zlepienie z nich jakiejś całości („wzlatywania bram... ciałek krwi"), ze słów tu nagromadzonych nie wyłania się jakaś epicko dająca się opisać struktura, tak jak z wiersza Grochowiaka wyłania się jednolity obraz Wiedźmy. Jeśli na upartego, co jest w tym wypadku możliwe, wczytamy w podany wyżej cytat „koherentny obraz", to, wydaje się, postąpimy niezgodnie z założeniami tekstu, który właśnie ma być czytany szybko i „po powierzchni słów". Ważne tam są elementy stylistyczne: długość wyrazów, ich forma (rzeczowniki odsłowne), aura skojarzeniowa słów (dalekość, jaskrawe wzlatywania, oczy), ich dynamika i „migotanie". Zamiast jednoczącej „tematycznej" więzi mamy falowanie wzruszenia nieskrystalizowanego wyraźnie wokół jednolitego układu przedmiotów.

Może być także jeszcze inaczej. Słowa układają się w pewne całości, powstają nad nimi pewne przedmioty, ale nie potrafimy uchwycić między nimi łącznika, a nawet często zarysowujące się przedmioty i stosunki między nimi są pełne sprzeczności, znoszą się wzajemnie i nie udaje się nam odkryć motywującej całość utworu zasady konstrukcyjnej. Jeżeli Czycz pisze:

Widzę
Twoje ręce opuszczone wzdłuż sukienki
Stoisz oparta o ścianę
cotangens alfa
powiedział Laor
nie podoba mi się jego cotangens alfa
Ooo dowcipnisiu a tymczasem
twój lewy skorpion płacze zamknięty w katarynce
a twój prawy kierunek jest papugą
wyciągającą fałszywe coraz bardziej fałszywe losy
Widzę powieki smagane różowym deszczem zorzy

Jest jeszcze czas

może jest jeszcze czas
niosę ci czerwony naszyjnik

to fragment od „cotangens alfa" do „fałszywe losy" jest wyraźnym wtrętem, ale nie umiemy znaleźć zasady konstrukcyjnej, która go motywuje. Wtręt ten „kłóci się" z resztą utworu, podobnie jak np. w *Champs magnétiques* Bretona i Soupaulta czy u nas w *Ja z jednej strony i ja z drugiej strony mojego mopsożelaznego piecyka* A. Wata między wyłaniającymi się raz po raz zarysami przedmiotów i sytuacji nie daje się stwierdzić żadnej współzależności. Wprawdzie u Czycza (jeśli nie wystarczy powiedzieć, że jest to świadomy dysonans, tak jak wstawki z błaznami w tragediach Szekspirowskich, to jednak pewien ślad podobnej funkcji jest niewątpliwy) — nastawieni na inny

typ tekstu, nagle „wpadamy" na tekst „nie do rozumienia". Ze spięcia między oczekiwaniem zdań sensownych a tekstem bezsensownym wynika swoisty efekt „zaskoczenia" i niespodzianki. Do takiego szoku starali się doprowadzić dadaiści: spodziewamy się poezji, a prezentuje się nam antypoezję. W ten sposób dochodzono czasem do zupełnego wyrzeczenia się zdania (*Słowa na wolności*). Ale efekt bywał silniejszy, jeśli w „racjonalną" strukturę składniową wkładano słowa „przypadkowe". Kontrast między rygorem syntaktycznym i anarchią znaczenia wywoływał większe napięcie (np. *Cornet à dès* M. Jacoba).

Aby nad tekstem nadbudować zaludniony wyobrażeniami przedmiotów świat poetycki, musimy znaleźć w tekście minimum przynajmniej wskazówek, jest pewna granica w „niedookreśleniu" przedmiotów, poniżej tej granicy po prostu żadne wyobrażenie nam się nie pojawi. Jeśli Tzara pisze:

à la racine du village au centre de la durée de pierre
j'ai vu la mélancolie tricoter la pierre
tout autour des nids de clartés sauvages
les lèvres de la peur mêlées au sommeil du seigle
amour dans ta forêt amour à tes sentiers
la chute d'une hirondelle jeunesse de terre battue
tu recueilles les brisures fines brisures d'arbuste
soir après soir noircissent les feuilles

to możemy przyjąć: „u korzenia wioski w centrum kamiennego trwania ujrzałem jak melancholia przędła kamień wokół gniazd dzikich jasności wargi strachu zmieszane ze snem jęczmienia miłość twojego lasu miłość u twoich ścieżek upadek jaskółki młodość ubitej ziemi zbierasz gałązki delikatne gałązki krzewów wieczór po wieczorze czernieją liście", ale trudność zaczyna się przy „lèvres de la peur" — nie bardzo wiemy, jak mamy je usytuować: czy wokół „gniazd jasności" (w czym mamy ochotę domyślać się oświetlonych nocą okien) czyhają „wargi strachu" zmieszane z sennym kołysaniem się jęczmienia na otaczających polach, nie bardzo wiemy, czy to na „młodość ubitej ziemi" spadają „gałązki krzewów", etc., etc. Każda taka konkretyzacja wywołuje więcej wątpliwości, niż daje „wyjaśniającą" hipotezę utworu. W Mickiewiczowskim *Precz z moich oczu* wiemy na pewno, że jest to wypowiedź podmiotu lirycznego adresowana do wyraźnie określonej osoby — do ukochanej, z którą się pragnie zerwać. Sytuacja jest na tyle zarysowana, że nie mamy trudności przy „objęciu percepcją" stosunków między „przedmiotami przedstawionymi". U Tzary natomiast nie jesteśmy pewni, do kogo odnieść słowa „miłość w twoim lesie", nie bardzo wiemy, czy „młodość ubitej ziemi" powiązać z „upadkiem jaskółki", czy raczej z „gałązkami", które upadają i są „zbierane" przez „młodość ziemi", czy jeszcze „młodość ziemi" ma mieć jakieś odniesienia symboliczne, ma być aluzją (i do czego?). Taka chwiejność, możliwość wielu interpretacji, nie pozwala na ukonstytuowanie się określonych przedmiotów, co najwyżej mamy niewyraźne migotanie różnych nie wykrystalizowanych możliwości wyobrażeń wzajemnie się znoszących. Zresztą nawet jeślibyśmy po wielu wysiłkach „wczytali" w taki właśnie tekst jakąś jednoczącą interpretację, to taki, osiągnięty dzięki żmudnym kombinacjom, świat przedmiotów w normalnej percepcji utworu tkwiłby jako coś obcego, zewnętrznego, utrudniającego rytm poznawania utworu — tak jak przy czytaniu tekstu w mało znanym języku, gdy pozbieraliśmy słówka ze słownika i potem wysiłkiem pamięci utrzymujemy ich znaczenie w świadomości przy ponownym czytaniu. Otóż wydaje się, że najwłaściwsze w takich wypadkach jest poprzestanie na warstwie słownej, stylistycznej, wydaje się, że mało celowe jest „drążenie" grup słownych typu: Anno moich antenn (Grześczak); należy poprzestać na uświadomieniu sobie relacji dźwiękowej (aliteracja, zarysowujący się rym), na aurze „nadczułości", nadwrażliwości (anteny). Tu nb. dotykamy kwestii bardzo dla XX-wiecznej poezji istotnej, a mianowicie, że warstwa językowa jest w pewnym sensie autonomiczna, ważna sama dla siebie, a nie tylko jako środek wyrazu „świata poetyckiego". Tak bywa często w „kalamburach" Przybosia, gdzie igranie słowem wieloznacznym jest wa-

żniejsze niż wywoływany przez nie obraz (por. artykuł o budowie obrazu u Przybosia w *Ruchu Literackim*, nr 1—2, 1960), w krańcowej formie znajdziemy to w żartobliwym wierszyku Minkiewicza: *Pokojówka ma Klarysa ma amanta Witalisa*, gdzie „świat przedmiotów" jest pretekstem do igraszek dźwiękowych. U Białoszewskiego także efekty o charakterze czysto słownym, polegające na grze słów, wysuwają się w wielu wypadkach na czoło, to one zwracają naszą uwagę, a nie „świat przedstawiony", który rzekomo jest ich uzasadnieniem. Podobnie było u surrealistów („*langage cuit*" R. Desnosa).

Jeszcze inny rodzaj „niezrozumiałej poezji" będziemy mieli np. w takim cytacie z Saint-John Perse'a: „a na obszernych dworcach przydymionych brzaskiem świtu, jak palmiarnie pod szkłem, mleczna noc rodzi święto jemioły" (*Śniegi*). Związek między poszczególnymi członami jest tu pozbawiony motywacji — dlaczego na dworcach kolejowych noc miałaby rodzić święto jemioły? Jeśli Mickiewicz pisze: „uciec z duszą na listek i jak motyl szukać tam domku i gniazdeczka", to to nonsensowne życzenie odwołuje się do zrozumiałej wszystkim motywacji psychologicznej, nawet w przysłowiu znajdziemy utrwalone: schować się w mysią dziurę. Natomiast to, co proponuje St.-John Perse, nie może być „zrozumiałe", nie odwołuje się do innych elementów, już przyswojonych — jest nowokreowanym związkiem, który powinniśmy przyjąć „na wiarę", „na słowo poety". Zresztą tego typu nowokreowane związki występują nie tylko na terenie jednego zdania, ale i między osobnymi zdaniami większej całości. Tak w *Śniegach*, z których zaczerpnięty jest nasz cytat, między kolejnymi obrazami i sytuacjami poematu nie ma żadnej motywacji (albo może lepiej: jest motywacja czysto „liryczna", brak zaś zupełnie „intersubiektywnej", „epickiej"), żadnej rozumowo stwierdzalnej zasady wynikania, choć tę zasadę stwierdzimy nawet w takim wierszu, jak *Deszcz jesienny* Staffa:

Ktoś chciał mnie ukochać, lecz serce mu pękło,
Gdy poznał, że we mnie skrę roztlić chce próżno...
Zmarł nędzarz, nim ludzie go wsparli jałmużną...
Gdzieś pożar spopielił zagrodę wieśniaczą...
Spaliły się dzieci... Jak ludzie w krąg płaczą...

To w szyby deszcz dzwoni, deszcz dzwoni jesienny (...)

Pozornie nie powiązane obrazy uzasadnione są tym, że wyłaniają się z nastroju jesiennego deszczowego popołudnia: „to w szyby deszcz dzwoni". Otóż takiej motywacji w poezji typu *Śniegów* nie znajdziemy. Tekst buduje tu wprawdzie pewien ciąg przedmiotów przedstawionych, ale zgranie ich chaosu w jednolity świat poetycki utworu jest pozostawione jedynie „intuicji", „wczuciu" etc. Stąd jedność utworu dla jednych oczywista, dla drugich może wydać się problematyczna, co najwyżej oparta na zasadzie czysto „muzycznej kompozycji", tzn. nawrotu pewnych motywów słownych etc. Utwory takie są „do uwierzenia", musimy uznać bez dowodu, że dane dzieło rządzi się swą własną, „niepowtarzalną" i nie sprowadzalną do niczego innego logiką, ale oczywiście to wszystko jest, jak już wspomniano, poza granicami wiedzy krytycznej. Oto dłuższy cytat ze *Śniegów:*

A potem przyszły śniegi, pierwsze śniegi oddalenia na szerokich płótnach tkanych snem i prawdą; a po darowaniu kary ludziom pamiętliwym była świeżość białych prześcieradeł u naszych skroni. I rankiem, w szarej soli świtu, jeszcze przed sekstą, jak w przypadkowej przystani miejsce łaski i zmiłowania — by wyprawić rój wspaniałych ód milczenia.

I całą noc bez naszej wiedzy, w czynie pióra niosącym wysoko ślad i ciężar dusz, wysokie miasta z wulkanicznego żużlu, stoczone przez świetliste robaki, nie przestały rosnąć i wynosić się zapominając o swym ciężarze. I tylko ci mieli o tym jakąś wiadomość, których pamięć jest niepewna i opowieść myląca (...)

Zazwyczaj w rzeczywistości wspomniane tutaj rodzaje „niezrozumiałej poezji" mieszają się ze sobą, a także mieszają się w jednym dziele ze „zrozumiałą poezją". Czasem jest wyzyska-

ne to dla celowych efektów, czasem wynika z niejednolitości koncepcji, z wewnętrznej „rysy" i niedopasowania poszczególnych części. Hochsztaplerstwo artystyczne i niechlujstwo są częstsze w sztuce bez „racjonalnych", intersubiektywnych sprawdzianów. Największa jednak trudność wynika z zasadniczej trudności w przypisaniu danego utworu do takiej czy innej kategorii: czy jest on „immanentnie" niezrozumiały, czy tylko przez nas nie zrozumiany?

Jan Prokop

WALERY BRIUSOW W POLSKICH PRZEKŁADACH

Pierwszym poetą polskim, który przetłumaczył kilka utworów Walerego Briusowa, był Edward Słoński, jednak dopiero Julian Tuwim cyklem swych pięknych tłumaczeń poszerzył trochę polską wiedzę czytelniczą o jednym z najwybitniejszych poetów rosyjskich (K. Balmont i W. Briusow: *Liryki*, W-wa 1921). Kilka tych tłumaczeń ukazało się po śmierci Tuwima w jego *Dziełach* (t. IV, cz. I, Warszawa, „Czytelnik", 1959). W okresie międzywojennym Walery Briusow był w Polsce mało znany. Kilka przypadkowych przekładów oraz przedruków nie zmieniało tej sytuacji.

Otrzymaliśmy wreszcie *Poezje wybrane* Walerego Briusowa wydane przez Państwowy Instytut Wydawniczy pod redakcją wybitnego poety, Włodzimierza Słobodnika. Cieszy mnie, że wydanie to zbiegło się z ukazaniem się zbiorów wierszy Briusowa w przekładach bułgarskich, czeskich i in.

Poetycka spuścizna Briusowa jest ogromna. Wydany wybór jest szczupły, no cóż, przypatrzmy się zasadzie wyboru.

Twórczość Briusowa jest bardzo różnorodna, ale oczywiście jest w tej zawiłej i wielkiej twórczości kilka czołowych motywów, kilka głównych kierunków. Jako długoletni badacz i miłośnik twórczości Briusowa widzę w niej następujące kierunki: poezja arystowska (z początku dekadencka), poezja namiętności (przeważnie erotyczna), poezja urbanistyczna (bardzo dla swoich czasów nowatorska), poezja mitologiczna oraz historyczna (przede wszystkim antyk), poezja ludzkiej pracy, poezja polityczna *par excellence* (niekiedy w masce poprzedniej), a wreszcie poezja naukowa o charakterze prawie uniwersalnym (jakby kontynuacja „scientyficznej" twórczości Renego Ghila, Verhaerena itd.), bardzo typowa dla Briusowa w radzieckim okresie jego twórczości, nie mówię tu o Briusowowskiej poezji krajobrazu (czasami „turystycznej"), o kompozycjach czysto technicznych.

Z pierwszej grupy wierszy w polskim wyborze znalazły się: *Sonet do formy, Ja, Po wszystkich ulicach, Tercyny, Do spisu książek, Rozwścieczone ptaki, Do poety, Kindżał, Czcicielowi muz, Siewca, Poeta do muzy, Pomnik, Uczeń Orfeusza* — wydaje mi się, że jest tego dosyć.

Mniej licznie reprezentowane są w wyborze erotyki, ale i tu odnotuję sporo utworów charakterystycznych: *Wszystko skończone, Pompejanka, Pomnę wieczór, Orfeusz i Eurydyka, Spotkania, Który raz, Północą, Odyseusz, Odpowiedź* itd.

Jako poeta-urbanista Briusow ukazany jest dostatecznie dzięki takim utworom, jak *Świat, Do szczęśliwych, Pochwała tłumu, Koń płowy, Zmrok, Miastu dytyramb, Przypływ wieczorny*... Przypominam sobie, jak Majakowski (ten pozorny antagonista Briusowa) mówił niegdyś do mnie, że długo „potajemnie" palił się do tych właśnie wierszy Briusowa:

Proriezan dlinnymi kołodcami
goriaszczich ulic — gorod żiw.
Kisza biezsczotnymi urodcami,
wieczernij prazdnujet priliw.

Skryw niebiesa s zwiezdami czutkimi,
łuczi siniejut fonariej —
nad mudriecami, prostitutkami,
nad zybju pliaszuszczich ludiej.

Kadrilej naruszaja linji,
mież par krużaszczichsia — zwienia,

tramwaji mieczut mołniiji sinije,
awtomobili — snop ognia.*

W tłumaczeniu Tuwima:

To miasto żyje, w gwarze, w ścisku,
pocięte w długich ulic rowy,
w mroku, w potworków rojowisku
świętuje przypływ wieczorowy.

Świeci blask latarń elektrycznych,
zaćmiwszy gwiazdy sinym błyskiem,
nad tłumem mędrców i ulicznic,
nad roztańczonym grzęzawiskiem,

Takt tańca łamiąc i ulice,
krążącym parom tuż pod stopy
tramwaj grzmiąc miota błyskawice,
automobile — ognia snopy.

(Str. 96)

Niestety, nie mam pewności, czy wybór równie dobrze reprezentuje poezję mitologiczną oraz historyczną Briusowa. Oczywiście w znacznej mierze mieszczą się tu niektóre z cytowanych już wyżej wierszy, jest też szereg innych utworów: *Scytowie, Napoleon, Do Demetry, Dedal i Ikar, My Scytowie.* Mimo to brak mi, jako stałemu czytelnikowi Briusowa, polskich tłumaczeń bardzo ważnych utworów. Nie widzę *Asergedona,* wiersza *Tezeusz do Adriadny, Antoniusza, Wioślarzy, Na forum, Juliusza Cezara, Śmierci Aleksandra.* Rozumiem, wszystko od razu trudno ogarnąć polskim tłumaczom, ale wyliczyłem tu utwory wielkiej wagi.

Briusowa jako poetę ludzkiej pracy odnajduję w *Poezjach wybranych.* Brak mi jednego słynnego wiersza *Praca,* napisanego przez Briusowa w 1917 roku.

Czytam z satysfakcją kilka wzruszających przykładów politycznej (niekiedy i społecznej) liryki Briusowa. Był to potężny poeta polityczny, mówił mocnym głosem o współczesności nie tylko w tych utworach, w których historia była bezpośrednim tematem. To prawda, *Murarz, Kindżał, Hunny przyszłości, Do szczęśliwych, Dytyramb miastu, Wojna światowa dwudziestego wieku, Do rewolucji rosyjskiej, Tylko Rosjanin,* bardzo dla czytelnika polskiego ciekawe *Wariacje na temat Jeźdźca Miedzianego, Do bliskich, Do ludu* — wszystkie te utwory w dobrych przekładach polskich poetów ukazują Briusowa jako poetę politycznego. Ale to tylko mała, zbyt mała część obfitej społeczno-politycznej i patriotycznej poezji Briusowa z okresu 1905 roku, pierwszej wojny światowej i rewolucji październikowej. Dlaczego na przykład zapomniano o tym, że Edward Słoński tłumaczył w 1914 roku wiersz Briusowa *Na froncie zachodnim:*

Od Alp skamieniałych do Pas-de-Calais
szlak drogi się wije i ginie we mgle,
szlak drogi, co wstęgą spłowiałą i długą
na Francji śmiertelną położył się smugą.
Na drodze tej nie masz ni domów, ni drzew,
i krzyże tam stoją, gdzie lała się krew,
i zgliszcza tam dymią po strasznym wybuchu,
i trupy tam leżą zastygłe w bezruchu.

Od Alp skamieniałych po Pas-de-Calais
szlak drogi się wije i ginie we mgle...
Na prawo, na lewo — gdzie oczy pobiegą,
okopy i szańce tam drogi tej strzegą,
w okopach tych z wrogiem wciąż zmaga się wróg,
armatnich wybuchów rozlega się huk
i płoną na niebie w takt strasznej muzyki
światełka różowe i białe ogniki.

Od Alp skamieniałych do Pas-de-Calais
szlak drogi się wije i ginie we mgle...
ten szlak, co dla wrogów granicznym był znakiem,
dziś stał się przekleństwa i krwawych walk szlakiem.
Dni idą... lecz ciągle śmierć rzuca swój siew —
i błyszczą bagnety, i leje się krew,
i słychać tam w nocy i w dzień bez wytchnienia
szczęk szabel, świst kul i śmiertelne rzężenia.

(*Tygodnik Ilustrowany,* 1915, nr 2, str. 24)

Zapomniano też o tłumaczeniu Mieczysława Brauna *Classiches Walpurgisnacht* (*Wiadomości Literackie,* 1924, nr 43, str. 71).

Kilka utworów poetyckich, niekiedy niebagatelnych, poświęcił Briusow w 1914—16 specjalnie Polsce. Nie widzę w wyborze ani jednego z tych utworów.

Niewystarczająco reprezentowana jest polityczna oraz patriotyczna liryka

* *Wieczernij priliw,* 1909 r. Walerij Briusow: *Izbrannyje stichi,* redakcja, wstuplenije, statia i komentarii Igora Postupalskogo, Moskwa, „Academia", 1909; str. 369—370.

ostatniego okresu Briusowa (tylko trzy wiersze). W tym właśnie okresie Briusow oprócz wierszy nie bardzo udatnych stworzył duży cykl poetycki znakomitych, nowatorskich i nieraz partyjnych wierszy: *Trzecia jesień, Nasze próbowanie, Do towarzyszy inteligentów, Sierp i młot, Wiersze o głodzie,* wiersze o Leninie, *Pod Kremlem, Wyrastałem w głuche czasy.* Polski czytelnik powinien znać te radzieckie polityczne i patriotyczne utwory Briusowa.

Mniemam, iż nie bardzo dobrze pokazany jest również w wyborze Briusow jako poeta „naukowy" (więc i filozoficzny). Jest kilka pięknych wierszy: *Chwała człowiekowi, Życie, Ziemia, Proroctwo, Dziecinne rojenia.*

Wiersze te pochodzą z 1907 roku. Tymczasem w radzieckim okresie Briusow pisywał nadal utwory o tym charakterze, nieraz bardzo wybitne i nowatorskie. Co więcej, właśnie w tym kierunku widział on przyszłość poezji. Brak w wyborze np. bardzo interesującego wiersza *Do pierwszych lotników* (1908) oraz przynajmniej jednego z powstałych w radzieckim okresie wierszy tego typu, co *Dale, Mea.*

Tyle o wyborze. Jeśli chodzi o przekłady nie wątpię o walorach prawie wszystkich tłumaczeń. Piękne są nie tylko klasyczne już tłumaczenia Juliana Tuwima (zresztą zarzucam wielkiemu zmarłemu nieco dziwną utratę jednego rymu w ostatniej strofie wiersza *Przypływ wieczorny),* piękne są również prace całego szeregu innych poetów tłumaczy, wśród których są: Jan Brzechwa, Gabriel Karski, Włodzimierz Słobodnik, Seweryn Pollak, Mieczysław Jastrun, Anna Kamieńska, Leopold Lewin, Tadeusz Chróścielewski, Arnold Słucki, Kazimierz Andrzej Jaworski, Zygmunt Braude, Artur Międzyrzecki, Stanisław Maria Saliński, Leonard Podhorski-Okołów, Włodzimierz Boruński, Stanisław Strumpf-Wojtkiewicz i Jerzy Pomianowski.

Utwory rosyjskiego poety są tłumaczone wierszem tonicznym, dzięki temu właśnie otrzymano na ogół znaczne podobieństwo z oryginałem. Tylko gdzieniegdzie zauważyłem niepotrzebną zmianę metryki (np. *Do Demeter).* Ponieważ spór o to, jak polscy tłumacze powinni obchodzić się z rymami męskimi przy tłumaczeniu rosyjskiej poezji, jest sporem raczej teoretycznym, zaś praktyka pokazuje, że możliwe są piękne tłumaczenia przy różnych metodach, przeto nie będę notował, gdzie i kto zmieniał charakter rymowania, ale przypomnę, że jeszcze Adam Asnyk, a później Leo Belmont pokazali bogactwo rymu polskiego, jednozgłoskowego.

Oto przykład tłumaczenia Włodzimierza Słobodnika, który bardzo ciekawie oddaje wzbudzające niegdyś sensacje (1897) asonanse rosyjskiego poety:

Pamiętam blado-skromny wieczór,
kwiaty znużonych georginij
i oczy dziecka — jam w nich przeczuł
staroegipskiej wzrok bogini.

Nie, ja już nie znam życia tutaj:
lśnią ognie, tłum wre rojowiskiem.
W moich marzeniach — twe minuty
i ciemne oczy twe memfiskie.

(Str. 23)

Jednak gdzieniegdzie tłumacze Briusowa niesłusznie uciekają się do swobodnego rymowania, albowiem w pewnym okresie swego „parnasizmu" i „puszkinizmu" Briusow trzymał się starej klasycznej maniery rymowania.

Parę słów o szkicu wstępnym Włodzimierza Słobodnika. Polski poeta słusznie pisze o tym, jak wyrastał wielki reformator rosyjskiej poezji, informuje polskich czytelników o rozmaitych faktach z życia Briusowa, opowiada o skomplikowanych drogach, którymi szedł on do realizmu, do rewolucji. Z pomocą mojej relacji (patrz strona 12—13) opowiada Włodzimierz Słobodnik o stosunkach Briusowa z Edwardem Słońskim oraz Leo Belmontem. Mam nadzieję wkrótce dokładnie poinformować czytelników polskich o bardzo ciekawych, prawie rewelacyjnych materiałach zebranych przeze mnie.

Sądzę jednak, iż Włodzimierz Słobodnik myli się, gdy mówi: „Podobnie jak najwybitniejszy rosyjski poeta przedrewolucyjny, Aleksander Błok, Briusow rozpoczął swoją twórczość od wierszy dekadenckich" (str. 5). Nie Błok, ale właśnie Briusow miał pierwszeństwo w czasie, toteż nie Błok, a właśnie Briusow był najwybitniejszym rosyjskim poetą przedrewolucyjnym. Twórczość Briusowa była wielką szkołą poetycką dla Błoka, nawet w okresie jego dojrzałości. Błok górował nad Briusowem tylko jako

poeta czysto liryczny. Oczywiście są to sprawy podlegające dyskusji, ale nie można pomniejszać Briusowa przeciwstawiając mu Błoka.

Mam jeszcze obowiązek wspomnieć, że szkic Włodzimierza Słobodnika nie wspomina nic o naukowej poezji Briusowa. Dlaczego? Przecież i polska poezja znała i zna ów nurt (np. w twórczości Antoniego Słonimskiego, Jerzego Zagórskiego, Mieczysława Jastruna, Anny Kamieńskiej itp.).

Jestem pewien, że wybór poezji Walerego Briusowa wkrótce otrzyma nowe, uzupełnione i trochę poprawione wydanie. Jeszcze lepiej byłoby wydać duży zbiór utworów Briusowa, w którym oprócz wierszy zmieściłyby się słynne powieści: *Ognisty anioł* i *Ołtarz Zwycięstwa*, oraz kilka najpoważniejszych prac krytycznych Briusowa. Wielki poeta i wielki przyjaciel Polski godny jest takiego wydania.

Igor Postupalski

SZTUKA W NASZYCH CZASACH

W roku ubiegłym na wykłady Edgara Winda, wiedeńczyka, pierwszego profesora na utworzonej niedawno katedrze historii sztuki, musiano w Oksfordzie oddać największą w mieście salę teatralną. Wind, specjalista od epoki Odrodzenia, autor m.in. cenionej książki *Giovanni Belliniego „Święto Bogów"* (w której z imponującą erudycją omawia sprawę motywów mitologicznych w malarstwie Renesansu), wykładał wówczas o Lionardo da Vincim. Wielu ciekawych przyjeżdżało specjalnie z Londynu, by posłuchać wygłaszanych bulgoczącym akcentem, żywych, przerywanych dygresjami i głośno wypowiadanymi wątpliwościami prelekcji. Tej zimy audytorium profesora Winda uległo gigantycznemu rozszerzeniu: zaproszony przez Radio Brytyjskie na serię sześciu odczytów, wystąpił z cyklem *Sztuka i anarchia*, ogłoszonym następnie w radiowym tygodniku *The Listener*. Wykłady te, choć z natury rzeczy popularne w tonie, uderzają zarówno jasnością i błyskotliwością formy, jak i doniosłością śmiało podejmowanych problemów. Mogłyby stanowić znakomitą podstawę rzeczowej i jednocześnie namiętnej dyskusji na temat możliwej i aktualnej społecznej funkcji sztuki.

Motyw „anarchiczności" sztuki: jej wyłamywania się z ustalonego porządku rzeczy, zamętu, w którym się rodzi, i niepokoju, który wywołuje — dominuje tylko w pierwszym wykładzie, ale przewija się przez cały cykl. Jednym z głównych założeń autora jest przekonanie, że właściwym zadaniem sztuki jest pobudzanie wyobraźni, a więc niejako wytrącanie ludzi ze stanu „normalności" i spokoju: „jeśli największym życzeniem człowieka jest spokojnie żyć, niech lepiej usunie sztukę ze swego domu".

Utrzymanie w ryzach wyobraźni, niszczącej rozumowe prawidła, było zawsze troską wielkich artystów. Zwierzali się z ciągłej walki z imaginacyjnym rozpasaniem twórcy tak różni, jak Goethe i Baudelaire. Od Platona pochodzi pojęcie „świętego lęku" przed irracjonalnymi siłami, rozbudzanymi przez sztukę. On także jest autorem poglądu, że człowiek może zostać zmieniony przez rzeczy, które sobie wyobraża; stąd np. jego zalecenie, by złe charaktery przedstawiać w formie opowiadania, a nie w postaci osób dramatu. Takie stanowisko może się nam wydać dziwaczne — powiada Wind — ale czyż udawanie czegoś nie prowadzi często niepostrzeżenie do stawania się tym czymś? Zabawa znajduje nieraz przedłużenie w realnym życiu; fikcje zapuszczają korzenie w rzeczywistości.

Nieufność Platona w stosunku do sztuki (a był on na tyle przenikliwy, że wiedział, iż naprawdę niebezpieczna jest tylko wielka sztuka) była jednak oparta i na innych podstawach. Był świadkiem osiągnięcia przez sztukę i poezję grecką wyżyn nie znanej przedtem subtelności i ekspresywności — a zarazem obserwował upadek polityczny swej ojczyzny. Nie należy się zbytnio dziwić, że obciążał

sztukę współodpowiedzialnością za to, co się działo, i proponował surowe remedia w postaci cenzury i wypędzania poetów (przed wielkim poetą, powiada Platon, „uklękniemy jako przed tworem rzadkim, świętym i cudownym— ale nie pozwolimy mu zostać pośród nas"). A uderzająca zbieżność upadku politycznego i wzlotu artystycznego musi niepokoić tym bardziej, że w kilkanaście wieków później podobne zjawisko powtórzyło się w renesansowych Włoszech. Pierwszy rozdział wielkiego dzieła Burckhardta, przedstawiający bezład, despotyzm, korupcję i zepsucie, trawiące włoskie miasta-państwa w czasie, gdy arcydzieła sztuki powstawały w nich w ilości przedtem nie spotykanej, nosi ironiczny tytuł *Państwo jako dzieło sztuki.*

„Powinno się już stać oczywiste — pisze Wind — że łącząc słowo »sztuka« ze słowem »anarchia« byłem zupełnie nieoryginalny. Zastanawiałem się po prostu dalej nad myślą, która pochłaniała Platońa, Goethego, Baudelaire'a, Burckhardta; a cały jeszcze tłum autorów mógłby zostać dodany, podobnie różnych od siebie i podobnie bliskich samych źródeł sztuki — wszyscy oni poczynili analogiczne spostrzeżenia. (...) Jeżeli puszczenie luzem sił wyobraźni jest groźne dla artysty, który musi te siły z największą uwagą kontrolować, to wobec tego niebezpieczeństwo czyha i na nas, kiedy uczestniczymy w doświadczeniu twórcy." Wydaje się jednak, że groźba „anarchizującego" działania sztuki należy już dziś właściwie do przeszłości. Niebywałe dawniej rozpowszechnienie sztuki — zalew materiału dla wyobraźni, któremu poddajemy się bez oporu i bez wyboru, pozbawieni już „świętego lęku" przed imaginacją — przyniosło zarazem utratę siły jej oddziaływania. Poddajemy się obecnie sztuce bez sprzeciwów, ale dlatego, że nie przejmujemy się nią zbytnio; porusza nas ona często, ale tylko powierzchownie. „Jeśli ktoś ma dosyć czasu i pieniędzy, może jednego dnia obejrzeć wielką wystawę Picassa w Londynie, a następnie wielką wystawę Poussina w Paryżu i — rzecz najbardziej zdumiewająca — oglądanie obu sprawi mu podobną przyjemność. Jeżeli takie ilości dzieł artystów o zupełnie sprzecznych założeniach mogą być przyjmowane z równym zainteresowaniem i zadowoleniem, jasne jest, że ci, którzy na te obrazy patrzą, nabrali na nie wysokiej odporności. Sztuka jest przyjmowana tak dobrze, ponieważ straciła żądło."

Jesteśmy zainteresowani sztuką, ale „zainteresowanie" rzadko łączy się z trwalszym przeżyciem. Termin „interesujący" został w tym kontekście użyty już dawno przez Hegla, który pierwszy zastanawiał się nad niepokojącym zjawiskiem usuwania się sztuki na margines życia. Wyjaśniał on, że „sztuka »bezpieczna« może być nadal bardzo dobrą, a nawet bardzo popularną sztuką, ale jej wpływ na nasze życie zniknie". Hegel sądził, że spychanie sztuki na margines życia było wywołane przez zajęcie centralnej pozycji przez naukę. Był to jednak pogląd bardzo uproszczony.

„Sztuka została usunięta z centrum naszego życia nie po prostu przez nauki stosowane, ale przede wszystkim przez własne tendencje odśrodkowe. Od stulecia przeszło większość sztuki Zachodu była tworzona i przyjmowana w założeniu, że przeżycie sztuki będzie intensywniejsze, jeśli będzie ona wyrywać odbiorcę z jego normalnych zwyczajów i zajęć. Uwolnienie nas z więzów codzienności stało się głównym zadaniem stawianym artyście. Jeżeli pomyślimy na przykład o Manecie, Mallarmém, Joyce'ie czy Schönbergu — niemal wszystkie tryumfy artystyczne ostatniego wieku były tryumfami rozrywania: wielkość twórcy ujawniała się w jego zdolności do przezwyciężania naszych przyzwyczajeń poznawczych i otwierania nowych możliwości wrażeniowych. Jest oczywiście prawdą, że wynikiem oddziaływania twórczej energii bywało zawsze przekształcanie lub zaostrzanie zdolności poznawczych, ale w przeszłości, kiedy artyści nie utracili jeszcze byli kontaktu z podstawowymi sprawami życia, innowacje te wprowadzane były w sposób niemal że przypadkowy i uboczny w stosunku do funkcji, jakie pełniła ich sztuka; dziś wynalazczość artystyczna jest celem sama dla siebie. Sztuka stała się »eksperymentalna«." (Pojęcie eksperymentu, wprowadzone do sztuki z terenu nauki, symbolizuje nb. snobistyczną chęć artystów do naśladowania postępowań naukowych.)

„Niemądrze byłoby przyjąć, że mo-

żemy zmienić sytuację po prostu przez wyrażenie życzenia, by stała się inna. Uprawianie sztuki dla sztuki, które ma za sobą tak długą a przede wszystkim tak twórczą historię, nie da się zwyczajnie odrzucić słowami »nie wierzę w to«, albo »zmieniłem zdanie«. Jak to się w chwili gniewu wyraził pewien wielki socjolog, historia nie jest autobusem, z którego można wysiąść, kiedy komu wygodnie. Jeżeli sztuka ma znowu zacząć odgrywać większą rolę w naszym życiu, to i nasze życie musi ulec zmianie — a to nie jest proces zależny wyłącznie od artystów czy krytyków; z drugiej jednak strony zrobienie małego i skromnego początku na pewno nie zaszkodzi. Dlatego też sądzę, że byłoby pożyteczne zastanowić się, co my sami, odbiorcy sztuki, możemy zrobić, a od czego powinniśmy się powstrzymywać, by uczynić sztukę bardziej związaną z życiem.".

Terapeutyczne rekonesanse wysyła Wind w kilku kierunkach. Rzecz naturalna, zaczyna od własnego zawodu, zastanawiając się nad wkładem historyków sztuki w „dehumanizację pojmowania doznań artystycznych". Poddaje więc krytyce skutki formalno-analitycznej metody Heinricha Wölfflina, który uczynił wprawdzie historię sztuki nauką o wiele pewniejszą, bo opartą na porównywaniu elementów i struktur, ale doprowadził do podstawienia w miejsce konkretnego dzieła sztuki „estetycznej kukły", spreparowanej, jasnej, bezpiecznej i w znacznym stopniu martwej.

Następnie przychodzi kolej na krytykę „koneserstwa", pojętego zarówno jako określona „besserwisserska" postawa wobec sztuki, jak i jako rzemiosło artystycznego rzeczoznawcy. Wind omawia obszernie ciekawą postać Giovanni Morelliego (1816—1891), włoskiego działacza niepodległościowego, a u schyłku życia twórcy szczegółowo opracowanego systemu ustalania autorstwa obrazów. System ten, przejęty później przez wszystkich właściwie historyków sztuki od Berensona począwszy, oparty był na założeniu, że indywidualne właściwości stylu i techniki malarza najnieomylniej znaleźć można w drobnych szczegółach obrazów: rysunku rąk, uszu itp. Teoria zupełnie słuszna, poparta przez nowoczesną psychologię, jej stosowanie w praktyce doprowadzało jednak do koncentracji na detalach, parcelowania malowideł, tracenia z oczu całości. Koncepcja Morelliego ma i drugą stronę, wybitnie romantyczną: skłania do tropienia tych momentów, w których artysta się „zdradził", kiedy najwyraźniej uwidocznił swoją osobowość. Łączy się to z kolei z typowo romantycznym kultem szkiców, projektów, dzieł niewykończonych — dających „wgląd w duszę" artysty — i doprowadza do lekceważenia pełnych i zbalansowanych osiągnięć.

Wölfflinowska koncepcja elementu rzeźbiarskiego czy architektonicznego (styl gotycki, powiadał, jest w pełni zawarty zarówno w strukturze katedry jak w kształcie zaostrzonego buta) oparta była na poszukiwaniu miernika, modułu umożliwiającego porównywanie i sprawdzanie; dla Morelliego i jego następców szczegół stawał się tropem, wiodącym na poszukiwanie indywidualności artysty.

Trochę nieoczekiwanie, ale z pełną słusznością, przechodzi Wind dalej do sprawy stosunku sztuki do wiedzy. Platoński „święty lęk" przed potęgą imaginacji już nas opuścił, ale stworzyliśmy sobie, od okresu romantyzmu począwszy, nowy rodzaj lęku: że wiedza może osłabić lub zniszczyć wyobraźnię artystyczną. Przeświadczenie to jest jednak tylko jeszcze jednym objawem i produktem ubocznym odsuwania się sztuki od zasadniczych spraw życia; przykłady świadczą dowodnie, że jest ono z gruntu błędne. Podobnie też „popularne mniemanie, że muzycy nie umieją myśleć albo że malarze pozbawieni są daru słowa, jest malowniczym przesądem, całkowicie obalanym przez świadectwo historii, zarówno dawnej jak współczesnej. Każdemu czytelnikowi listów Tycjana, Michała Anioła lub Rubensa, albo też kawałów językowych, które z zamiłowaniem wymyślali Lionardo da Vinci czy Mozart, musi zaimponować nie tylko łatwość wysłowienia, ale i połączenie wykształcenia, dowcipu i rozsądku, które nadaje ich prozie styl indywidualny; i tak pozostało do dziś. Cézanne i Manet byli znakomicie oczytani (...)". Artyści nie przestali się zresztą pasjonować problemami wiedzy i nauk ścisłych, ale czynią to obecnie niejako prywatnie, trochę po kryjomu i amatorsko, z drugiej zaś strony wytworzyła się wokół nich

szczególna atmosfera izolacji: nikt nie stara się dopomóc twórcom w nawiązywaniu porozumienia i współpracy między sztuką a nauką — przeciwnie, traktuje się ich jak „intelektualnie nietykalnych".

Lekceważy się także często znaczenie czynnika wiedzy w samym przeżyciu estetycznym odbiorcy sztuki, gdy tymczasem np. znajomość tematu obrazu wpływa wyraźnie na jego widzenie. Ogólnie biorąc, problem zawartości myślowej dzieł sztuki przywodzi na myśl filozoficzną bajkę o gołębiu, który odkrywszy, że powietrze stawia mu opór, doszedł do wniosku, że łatwiej byłoby latać bez powietrza.

Typowo nowoczesnym niebezpieczeństwem grożącym sztuce jest rozpowszechnienie mechanicznych kopii dzieł sztuki, które nieuchronnie przekształcają i upraszczają kopiowane przedmioty i wpływają na nasze odmienne niż dawniej ich widzenie. Wpływ fotografiki na malarstwo współczesne jest widoczny; niejeden malarz czy rzeźbiarz zdaje się pracować z myślą o reprodukcjach fotograficznych raczej niż o samym dziele, podobnie bywa z muzykami grającymi nie dla audiencji, ale dla taśmy magnetofonowej. Mechanizacja trochę innego rodzaju prześladuje architekturę współczesną: tutaj coraz to nowe, coraz dogodniejsze możliwości wołają wielkim głosem o nową wyobraźnię architektoniczną.

Ostatni z wykładów poświęcił Wind „sztuce i woli". Tutaj założenia teoretyczne autora budzą najwięcej zastrzeżeń. Wind zaczyna od stwierdzenia, że nasze przekonania są niezależne od naszej woli — nie precyzuje jednak, czy chodzi mu o niezależność prawdziwości takiego czy innego sądu od woli człowieka, który ten sąd podziela, czy też o psychologiczną niemożność zmiany poglądów przy pomocy aktu woli. Prawdopodobnie ma na myśli jedno i drugie i stąd pewna niejasność, pisze bowiem zarówno o „niemożności" zmiany przekonań przez wolę, jak i o „niestosowności" takiej zmiany, o ile jej ktoś dokonywa. Wind powtarza za Jamesem, że nasza wola może tylko wpływać na drogi, jakimi dochodzimy do przekonań i twierdzeń naukowych — i ryzykownie rozciąga analogię na dziedzinę sztuki.

„Dzieło sztuki — pisze — wymaga, nie mniej niż prawda, którą mamy w pełni zrozumieć, prawdziwego i zupełnego zawieszenia działania naszej woli, zapomnienia o sobie (...)." Co się odnosi do odbiorców, ma również dotyczyć samego artysty: „W momencie tworzenia jego własna wola musi być bierna; inaczej dzieło będzie wydumane i wymuszone — co Francuzi doskonale określają jako *„voulu"* (...)". Działanie woli ma się wg Winda ograniczać do czynności i decyzji wstępnych, poprzedzających wykonanie dzieła (podział arbitralny, bo jak możemy określić, w którym momencie tworzenie „naprawdę" się zaczyna?).

Nie trudno dostrzec w tej koncepcji odblask idealistycznych teorii obcowania w sztuce z absolutem. Zapewne, nie jest to koncepcja pozbawiona pewnej słuszności, ale przesadnie usztywniona. Zwłaszcza przy powstawaniu dzieł wymagających dłuższej pracy czynnik woli nie tylko może, ale i musi występować. Sytuacja różni się też z pewnością w zależności od twórcy.

Wind staje się bardziej przekonujący, kiedy od teorii przechodzi do opisu rzeczywistości. Występuje mianowicie z pełną pasji obroną aktywnego mecenatu artystycznego, który powinien, jak to było w epoce Odrodzenia, wpływać nie na sam proces twórczy, ale właśnie na owe wstępne decyzje i przygotowania (nb. z przytoczonych przez Winda przykładów wynika raczej, że np. Klemens VII nie powstrzymywał się wcale od ingerowania w drobne nawet szczegóły powstających rzeźb Michała Anioła do Kaplicy Medyceuszów). To, że obecnie taki mecenat nie istnieje, jest jeszcze jednym objawem zobojętnienia na sztukę. „Nie ma już twórczych zatargów między artystą a patronem, ponieważ otrzymujemy sztukę w formie gotowej. Następnym krokiem jest zadowalanie się reprodukcjami i przyklaskiwanie każdemu nowemu sposobowi rozpowszechniania, który rozwadnia i sterylizuje dzieło oryginalne, robiąc je w ten sposób łatwiej i bezpieczniej strawnym. A w końcu handlowe pytania: »Czy się dobrze nagrywa?« »Czy dobrze reprodukuje?« »Dobrze wystawia?« — stają się zasadniczymi kryteriami oceny. Bo gdziekolwiek nasza wola pozostawia dziś próżnię, zostaje ona zapełniona przez siły mechaniczne."

*

Tak więc zacząwszy od obrony „anarchicznej", niepokojącej i pobudzającej roli sztuki doszedł Wind, po przyjrzeniu się aktualnemu stanowi rzeczy, do wniosku, że trzeba na ten anarchiczny żywioł zdecydowanie oddziaływać — właśnie, aby z powrotem odzyskał swą siłę. Nie jedyny to moment jego rozważań, kiedy porównanie z naszymi — często najzupełniej odmiennymi niż rozpatrywane przez autora — doświadczeniami narzuca się nieodparcie. Najcenniejszą zapewne stroną wykładów Winda było wnikliwe zajęcie się pewnymi aspektami społecznej sytuacji sztuki, ale jego horyzonty teoretyczne były w sposób oczywisty zacieśnione ograniczeniem się wyłącznie do sztuki tzw. Zachodu.

Bogactwo poruszanych przez Winda tematów jest, jak widać, imponujące, a wiele z nich musiało w streszczeniu zupełnie odpaść. Trudno i nielojalnie byłoby więc wszczynać szczegółową dyskusję. Lepiej podkreślić to, co w rozważaniach historyka wydaje mi się najważniejsze. Przede wszystkim założenie, że „jeżeli z życiem artystycznym epoki dzieje się coś dziwnego, pewne jest, że dziwność nie ogranicza się do sztuki, ale przenika cały styl życia. Sztuka jest po prostu zjawiskiem szczególnie uczulonym na oddziaływanie ogólnych zaburzeń w organizmie". Następnie wniosek, że o ile chce się opisaną sytuację sztuki zmienić, trzeba zmienić i życie społeczeństwa. A także ryzykownie zresztą brzmiący, ale zdrowy w swoich podstawach postulat, że „nie tylko możemy, ale powinniśmy reagować na dzieło sztuki na dwu poziomach: osądzać je estetycznie wedle jego wewnętrznych założeń, ale także decydować, czy owe założenia są dla nas do przyjęcia".

Na zakończenie dodajmy, że praca Winda nie jest w życiu umysłowym Anglii zjawiskiem wyjątkowym. Jest charakterystyczna dla coraz wyraźniejszej w ostatnich latach tendencji antyformalistyczno-historycznej, reprezentowanej przez książki takich uczonych, jak Isaiah Berlin, Stuart Hampshire czy Raymond Williams.

Zdzisław Najder

DÜRRENMATT NA ANTENIE

Dzięki uprzejmości szwajcarskiego wydawnictwa *Verlag der Arche, Zürich* miałem możność przeczytać kilka radiowych słuchowisk Dürrenmatta: *Proces o cień osła (Der Prozess um des Esels Schatten), Stranitzky i bohater narodowy (Stranitzky und der Nationalheld), O zmierzchu późną jesienią (Abendstunde im Spätherbst)* i *Kraksa (Die Panne).* Ostatnie słuchowisko ma wersję nowelistyczną, której przekład ukazał się w języku polskim. Każdy z tomików ma barwną tekturową oprawę, owiniętą w celofan, i jest zaopatrzony w ciekawe ilustracje. Biblioteczka przypomina tak zwaną „celofanową serię" PIW-u.

Słuchowiskom przypada w twórczości Dürrenmatta raczej marginesowa rola. Autor kiedyś szczerze przyznał, że pisze je przede wszystkim dla pieniędzy. Poza tym pisarz ceni je niżej od innych gatunków. W przemówieniu *O istocie twórczości w naszym czasie,* wygłoszonym w roku 1956, Dürrenmatt wywodził: „Oglądając film i widowisko telewizyjne patrzymy jak gdyby przez dziurkę od klucza, w teatrze patrzymy jak gdyby przez stereoskop, a przy słuchowisku radiowym słuchamy tak, jakbyśmy stali przed zamkniętymi drzwiami bez dziurki od klucza". W teatrze, filmie i telewizji język nie jest bezpośrednim medium, lecz jedną z kilku możliwości ekspresji.

Nie oznacza to oczywiście, że słuchowisko nie jest terenem oryginalnych odkryć artystycznych. Dowiódł tego przede wszystkim niemiecki poeta Günter Eich, który stworzył nowe formy słuchowiskowe o nader pomysłowej technice. Dürrenmatt natomiast jest głównie autorem teatralnym i stosuje w słuchowisku radiowym styl teatralny, uwzględniając przy tym techniczne wy-

magania radia. Każde z jego słuchowisk można sobie łatwo wyobrazić na scenie, po wprowadzeniu nieznacznych modyfikacji.

W *procesie o cień osła* pisarz oparł się na *Abderytach* Wielanda. Jest to zabawna historia greckiego dentysty, który wynajmuje osła, by udać się do odległego miasta, do pacjenta, któremu dokucza chory ząb. W drodze dentysta chce spocząć w cieniu osła, ale właściciel zwierzęcia domaga się dodatkowej opłaty, ponieważ wynajął klientowi osła, a nie odstąpił prawa korzystania z cienia. Spór wędruje do sądu, niebawem są pod ręką adwokaci, proces ogarnia wnet całą Abderę, stronnictwa polityczne, koterie — i kończy się katastrofą. Dentysta i przewoźnik są zrujnowani, Abdera leży w gruzach. Ostatnie słowo ma osioł, który powiada: „Czyżbym ja był osłem w tej całej historii?"

Rzecz dzieje się w antycznej Grecji, w klasycznym mieście ludzkiej głupoty, ale od tego są aluzje, przenośnie, nowoczesne terminy, aby z historycznej odległości łatwo dostrzec współczesne czasy. Jakże znikomym pyłkiem jest człowiek, kiedy dostanie się w tryby państwowej machiny i biurokracji, które obracają się pewnie i niezawodnie. Szczęśliwy jest tylko osioł — jemu wolno być samotnym i machać ogonem na cały świat.

Akcja słuchowiska *Stranitzky i bohater narodowy* toczy się w naszych czasach. Jesteśmy w faszystowskim państwie, gdzie rządzi dyktator, który gra rolę „narodowego bohatera". Jemu autor przeciwstawia Stranitzky'ego, inwalidę wojennego, który stracił obie nogi w ostatniej wojnie światowej, na froncie w Związku Radzieckim. Poczciwy Stranitzky chce zbawić świat, zostać ministrem i roztoczyć opiekę nad ofiarami ludzkiej krzywdy. Udaje mu się uzyskać audiencję u chorego satrapy i wygarnąć mu prawdę, ale prasa i radio zniekształcają treść słów Stranitzky'ego, preparując z nich patriotyczną mówkę. Wystrychnięty na dudka, kaleka popełnia wraz ze swoim przyjacielem, również inwalidą, samobójstwo. Obaj topią się w kanale. Rzecz kończy się gogolowską sceną. Dyktator powraca z Riwiery do stolicy, na ulicach wita go tłum, aż tu nagle, kiedy „narodowy bohater" przejeżdża przez most nad kanałem, fale wyrzucają zwłoki obu topielców, z których jeden grozi pięścią samowładcy. „Potem — czytamy — topielcy na nowo pogrążają się w falach. Policja daremnie szukała ich do późna w nocy, aby położyć kres skandalowi. Odpływ uniósł ich zapewne znowu do oceanu. Oto, moje panie i moi panowie, koniec historii inwalidy Stranitzky'ego."

Kraksa ma już inny charakter. W tym słuchowisku panuje fatalizm antycznej tragedii. Bohater tej „możliwej historii" nie jest, jak Stranitzky, naiwnym poczciwcem, który pragnie pomóc ludziom, lecz cwanym mieszczuchem, pozbawionym skrupułów groszorobem, który podróżuje przez życie wygodnie, w czerwono lakierowanym Studebakerze. Podczas jednej z handlowych podróży wplątuje się w niesamowitą grę. Nie mogąc dostać wolnego pokoju w hotelu, znajduje nocleg w ustronnej willi, gdzie nieznane mu towarzystwo przyjmuje go ucztą. W czasie zabawy przyznaje się, że zamordował swojego poprzednika (interes jest interesem!). Epizod kończy się samobójstwem „cwaniaka".

W *Odwiedzinach starszej pani* bohaterka domaga się sprawiedliwości za suto zastawionym stołem. W opowiadaniu *Sędzia i jego kat* rzecznik prawa zaprasza przestępcę na wystawny obiad. W *Kraksie* los mieszczanina spełnia się na lukullusowym przyjęciu. Uczty przemieniają się u Dürrenmatta w okropne sądy. Świat nie jest bezkarny, raj sąsiaduje z piekłem, wino zamienia się w krew, wesołość w smutek ostateczny. Wszędzie czyha sąd — Kafkowskie widmo, które rzuca cień na życie. Tylko że tragedia ma tu charakter fatalistycznej groteski. Po koniaku, kurczakach, sałatce, serze, tortach i szampanie przychodzi kara na człowieka, który wykorzystał na swój użytek „bezmyślność świata".

Jak Traps, bohater *Kraksy*, robi karierę w interesach, tak pan Korbes, główna postać *O zmierzchu późną jesienią*, robi karierę w literaturze. Korbes, zapijaczony powieściopisarz i laureat nagrody Nobla, wyobraża sobie, że literatura stała się pigułką zastępującą życie, które już jest niemożliwe. Tutaj blaknie nimb świecący nad głową pisarzy szukających za wszelką cenę popularności, dużych nakładów i honorariów — tak zwanych „bożyszczy publiczności". W pierwszym wydaniu podtytuł słuchowiska brzmiał: *Komedia wysokiej koniunktury, przyczynek do*

fenomenologii pisarza. Pan Korbes ma powodzenie i tonie wprost, wraz ze swoim talentem, w powodzi wywiadów, zamówień, prasowej reklamy, propozycji przeróżnych wydawnictw, przedsiębiorstw telewizyjnych i radiowych. Jego dzieła krążą wokoło ziemskiego globu w najróżnorodniejszych formach i przeróbkach, na papierze, na taśmie filmowej, w eterze, na scenie — bodajże tak jak utwory Friedricha Dürrenmatta. Wystarczy jeden przykład: *Kraksa* obiegła świat jako opowiadanie, słuchowisko radiowe, widowisko telewizyjne i udramatyzowana jednoaktówka. Kim jest autor? Świetnym mistrzem rzemiosła, wirtuozem pomysłowości wyczulonym na aktualność tematyki — czy głębokim myślicielem, który z udręką przeżywa dramat naszego czasu? Jego wielbiciele widzą w nim jednego i drugiego. Ale czy tak jest naprawdę? Czy taka unia w jednej osobie jest potrzebna i możliwa?

Roman Karst

PRZEGLĄD ZAGRANICZNY

Anglia

Styczniowy LONDON MAGAZINE, który wyszedł z opóźnieniem, zapowiada zmianę redaktora naczelnego. „Wydawanie pisma literackiego w Anglii nigdy nie było łatwe, z wyjątkiem (dosyć dziwne) okresu wojny" — pisze w swoim pożegnalnym editorialu John Lehmann, równocześnie zaś usprawiedliwia się, że zaczynając szósty krzyżyk, nie może mieć właściwego wyczucia nowych kierunków. Fotel redaktorski obejmie po nim Alan Ross. Numer otwiera oryginalna pozycja, *Lament,* poemat śpiewany przez zawodowe płaczki na pogrzebach w górnym Egipcie. Pozycją najbardziej interesującą jest szkic o poetyce Audena. Ocena Audena, od 20 lat zaliczanego do głównych strategów współczesnej poezji, nie jest łatwa. Niezwykła wirtuozeria słowa w tworzeniu uderzających obrazów, operowanie kalamburem i konceptem, wszelkie możliwe tricki aliteracji, asonansów, rymów niepełnych, rymów wewnętrznych, zmienność rytmu, nieograniczony zasięg słownika, umiejętność korzystania z zasobów współczesnej wiedzy i poetyckiej tradycji, wszystko to zwraca się przeciw niemu jako ilustracja ekshibicjonizmu, „styl, który nie jest stylem", „brak szczerości". Obrona przeciw takim zarzutom musi być bardzo ostrożna. Intelektualna historia Audena rozwija się w sposób odmienny od socjologicznego schematu. Między pokusami marksizmu i freudyzmu ustala własny punkt widzenia, to, co Randall Jarrel, wytykając mu brak konsekwencji, nazywa okresem św. Pawła.

Pierwszego września 1939 roku Auden napisał: „Musimy się kochać lub umrzeć". Odmowa miłości jest klęską, śmiercią. Poezja nie może być brana na serio, leży bowiem poza zasięgiem egzystencji, która jest dziedziną wyboru. Wzbogaca świadomość, ale nie może nas ocalić. Nathan A. Scott, profesor literatury i teologii na uniwersytecie w Chicago, rozpatruje poetykę Audena na tle jego przemian pod wpływem Kierkegaarda, Reinholda Niebuhra i Paula Ticha, zwraca przy tym uwagę na dwa typy wyobraźni, w których Auden szczególnie celuje. W momencie zachwiania, zakwestionowania granic ludzkiego bytu, głód znaczenia zmusza poetę do szukania za wszelką cenę sposobu połączenia heterogeniczności doświadczeń w jakiś rodzaj jedności i tym instrumentem unifikującym może być wyobraźnia nazywana przez Coleridge'a *„esemplastic"* lub tzw. *„architypal imagination"*, gdzie każdy przedmiot i zdarzenie jest zapowiedzią uniwersalności. Zdaniem Scotta właśnie ten rodzaj wyobraźni, mimo „braku szacunku" dla zagadki konkretnej rzeczywistości (zarzut Spen-

dera), stanowi o wyjątkowości i wielkości Audena.

Omawiając biografię Turgeniewa Richarda Freeborna, Rachel Trickett stwierdza, że zgromadzona pracowicie mnogość realiów ówczesnego życia i dokładna analiza poszczególnych utworów nie dają pojęcia o tym, co miał na myśli Henry James, nazywając Turgeniewa „pisarzem pisarzy" i „pięknym geniuszem". Poza tym opowiadania Muriel Spark, George Barkera i Iana Crichtona Smitha, znanego dotąd tylko z poezji. Z ciekawszych pozycji książkowych: *Autobiografia* Leonarda Woolfa, obejmująca lata 1880—1904, którą William Plomer stawia wysoko między pokrewnymi gatunkami za „uczciwość, zrozumienie, dokładność, skalę, ciepło, ciężar, brak pompatyczności i wulgarności". W dziale beletrystyki nowa książka Kingsleya Amisa, *Take a Girl Like You,* jeszcze jedna odmiana uprawianej przez niego satyry na środowisko, którego jedynym zainteresowaniem jest sex, drink i samochód, oraz pierwsza powieść Auberona Waugha, *The Foxglove Saga,* potwierdzająca regułę, że w rodzinach literackich synowie nie dorównują ojcom. Hagiograficzna niemal biografia Berensona napisana przez Sylwię Sprigge i dziennik Berensona, opublikowany pod tytułem *The Passionate Sightseer,* wreszcie *Pamiętniki* Aleksandra Benois, równie długowiecznego jak Berenson, syna architekta Mariańskiego Teatru, znakomicie malują świetną epokę carskiego Petersburga.

Lutowy numer THE TWENTIETH CENTURY (vol. 169, nr 1008) również ma na wstępie niespodziankę dla czytelników. Począwszy od marca pismo, zmuszone względami finansowymi, będzie się ukazywało jako kwartalnik. I to po tysiącu numerów, wychodzących bez przerwy! Numer poświęcony jest w całości teatrowi i wszystkie ważne osobistości związane z teatrem zabierają w nim głos, bezpośrednio lub za pośrednictwem Richarda Findlatera, który jest impresariem całej tej imprezy. Trzeba kuć żelazo póki gorące, a teatr angielski ma teraz swoją wielką szansę. Osiągnięcia Royal Court Theatre pod zarządem English Stage Company, znany już na całym świecie Teatr Workshop Joan Littlewood, eksperymenty Aldwycha w Shakespeare Memorial Theatre — otwierają nowy rozdział w historii teatru. Tej wiosny będą się ważyć losy mającego powstać w 1964 roku (w trzechsetną rocznicę urodzin Szekspira) Teatru Narodowego. Tylko Anglia nie może sobie pozwolić na scenę narodową! Teatr angielski wchodzi może w najświetniejszy okres swej historii. Angielski dramat nie jest już satelitą. Szkoła pisarzy, która zaczęła kształtować się w 1956, wytrzymała próbę powodzenia w USA i na kontynencie. Sztuka Pintera *The Caretaker* będzie grana w Theatre des Nations razem z Johna Ardena *Serjeant Musgrave Dance.* Szkic Martina Esslina orientuje nas z grubsza w „kierunkach". Jego zdaniem powodzenie Johna Osborne'a i Arnolda Weskera polegało na wprowadzeniu nowego bohatera z klasy robotniczej i psioczeniu na *„Establishment"*, czyli na angielskiej odmianie realizmu socjalistycznego. Natomiast dwaj pisarze ze „szkoły absurdu", Harold Pinter i N. F. Simpson, są najbliżsi głównego nurtu rozwoju. Zresztą, według Esslina, nie ma prawdziwej sprzeczności między szczegółowym odtwarzaniem rzeczywistości a literaturą absurdu. Przeciwnie, najbardziej zwykła rozmowa jest nieskoordynowana, nielogiczna, niegramatyczna i niepełna. Kopiując rzeczywistość z bezlitosną dokładnością dramaturg dochodzi do zdezintegrowanego języka absurdu. To właśnie logiczny dialog racjonalnie skonstruowanej sztuki jest nierealistyczny i stylizowany. W świecie, który stał się absurdalny, wystarczy „przepisać" dokładnie rzeczywistość, aby uzyskać efekt zupełnej irracjonalności. Na tym polega metoda Pintera. Okrutna dokładność w oddaniu modulacji, braku koordynacji codziennej mowy, najzwyklejsze sytuacje, które obrastają stopniowo groźbą, okropnością, tajemnicą, gdyż autor nie wyjaśnia, nie motywuje akcji. Jest to powrót do prawdziwie realistycznych elementów dramatu, operowanie stanem zawieszenia, niepewności, leżących u podstaw czystego, przedliterackiego teatru. Szukając realizmu wyższego stopnia, Pinter odrzuca to, co w „dobrze zrobionej" sztuce jest nadmiarem informacji o postaciach. Jako dramaturga najbardziej interesuje go problem weryfikacji. Problem ten łączy się ściśle

z użyciem języka. Pinter ma klinicznie wyczulone ucho na absurdalności zwyczajnej mocy z jej powtarzaniem się, nieartykułowanym bełkotem, brakiem logiki i gwałceniem gramatyki. Dialog jego nie rozwija się według zasad logiki, lecz zygzakiem skojarzeń; dźwięk przeważa nad sensem.

A REVIEW OF ENGLISH LITERATURE (vol. 11, nr 1). Numer, w całości poświęcony romantykom, uprzytamnia czytelnikom, jaką rozmaitość można znaleźć w utworach pisarzy określanych tym mianem. Próba odbrązowienia ich z nalotu tradycyjnych etykietek wypadła interesująco. Współpracownicy (a nie darmo jest to organ uniwersytecki czy przy-uniwersytecki) nie pominęli żadnego ze znacznych, a nawet mniej znacznych nazwisk tego okresu, odświeżając nasze wiadomości, prowokując do ciekawych analogii ze współczesnością. Większość szkiców może zainteresować nawet laików, specjaliści zaś znajdą w nich wiele cennych inspiracji. Ograniczymy się do wymienienia najciekawszych tematów: nie dokończony szkic Wordswortha o *Obyczajach moralnych*, z okresu jego podróży po Niemczech (poezja jako siła przemawiająca do archetypów ludzkiego życia skuteczniej niż rozprawy filozoficzne), nowa interpretacja słynnego poematu Coleridge'a *Kubla Khan* jaką poematu o poezji, sylwetka psychiczna Williama Hazzlitta i powody jego niepopularności, De Quincey jako krytyk literacki w ogóle i autor szkicu *Pukanie do bramy w „Makbecie"* w szczególności, *Wina i kara w poezji marynistycznej Byrona, Komentarz do ostatnich studiów o Shelleyu, Keats i młodzi kochankowie.* W sumie pouczająca wycieczka w przeszłość, niesłusznie uważaną za leżącą poza naszym czasem.

ENCOUNTER (vol. XVI, nr 2). C.A.R. Crosland, omawiając dwie wybitne książki o polityce: szwedzkiego ekonomisty, Gunnara Myrdala, i amerykańskiego socjologa, Seymour M. Lipseta, dochodzi do wniosku, że dobrobyt nie idzie w parze z właściwym postępem. Anglia pozostaje zacofana w wielu dziedzinach a społeczeństwo poza niechęcią do wszelkich innowacji cechuje reakcyjna postawa wobec wszelkich śmielszych przejawów obyczajowych i artystycznych. Artykuł Johna Douglasa Pringle o *Public scholls* (aby było śmieszniej, są to właśnie ekskluzywne szkoły prywatne) staje w obronie ich systemu, opartego na idei wychowania *corps d'élite* klasy rządzącej, idei tak ważnej w *Republice* Platona i przejętej obecnie nawet przez komuny chińskie. Cóż dobrego przyjść może z podważania tej instytucji, szkolącej dozorców dla imperium brytyjskiego?

Sir Isaiah Berlin, profesor teorii społecznej i politycznej, zamieszcza swój odczyt, wygłoszony w Pen-Clubie z okazji 50-lecia śmierci Tołstoja. W jego interpretacji Tołstoj poświęcając wszystko dla prawdy stał się męczennikiem i bohaterem europejskiego Oświecenia. Anthony Hartley, wydawca antologii poezji francuskiej, pisze o Saint-John Persie, którego *Kronikę* w przekładzie Roberta Fitzgeralda znajdujemy w dalszej części numeru. Styl i wyobraźnia tego poety są wdzięcznym tematem dla krytyka, wymagają inteligencji, a więc zapewniają błyskotliwość, toteż szkic ten czyta się z prawdziwą przyjemnością. Nie licząc fragmentu ze *Smutku Tropików* Claude Lévi Straussa, znanego naszym czytelnikom z polskiego przekładu.

Postacią barwną i interesującą jest Leopold Sedar Senghor, pisarz kolorowy z Senegalu, pierwszy Murzyn afrykański, który otrzymał tytuł agregé de l'Université, ostatnio wybrany jednogłośnie prezydentem Republiki Senegalskiej. Jest produktem dwu kultur, które w jego wypadku nigdy nie weszły w konflikt. Wiersze jego są pisane do śpiewu, przy czym instrumentem towarzyszącym jest nie flet, harfa czy lira, ale *khalam, balafang, tom-tom.* Uważając francuski aleksandryn za zbyt ciasny dla swoich celów, tworzy własną wersyfikację, opartą na „oddechowej zdolności klatki piersiowej" i powtarzaniu silniejszych akcentów. Po wydaniu antologii wierszy murzyńskich i malgaskich, do której wstęp napisał Sartre, zamierza wydać tom wierszy poetów murzyńskich z całego świata.

Wreszcie prof. Jung próbuje wprowadzić pewien ład w pojęcie filozofii Zen, która w praktyce dzisiejszej wy-

stępuje w formie zupełnie zdegenerowanej. Dzięki antyracjonalności i amoralności Zen zawsze wywiera urok na ludzi, łączących zwierzęcość z pseudo-mistycyzmem, od samurajów aż do beatników.

at

Austria

WORT IN DER ZEIT (Wiedeń), nr 2, luty 1961 r. Galeria portretów współczesnych pisarzy Austrii powiększa się w tym numerze o literacką sylwetę Christine Lavant (pisze o niej Helmut Scharf), jednej z najciekawszych poetek, tworzących w niemieckim języku. Pisarka ma 45 lat, mieszka w górskiej wiosce austriackiej i jest samoukiem. Wiedza, którą zdobyła późno i własnym trudem, jest rozległa i świadczy o doskonałej i rozumnej orientacji w europejskiej kulturze. Christine Lavant debiutowała w 1948 r. i jest dzisiaj autorką ośmiu tomików wierszy i nowel. Artykuł Scharfa uzupełnia mała antologia poetyckich utworów Lavant.

Są to strofy o nowoczesnych motywach — znajdujemy tu i egzystencjalną grozę, i nawroty do archaizmu, i symbolikę w sensie freudowskim, a przy tym mają one klasyczną klarowność. Wolne wiersze zachowują rygorystyczną metrykę, a rymowane nie unikają nawet gramatycznych rymów, jedne i drugie zaś są pozbawione wieloznaczności. Z punktu widzenia poetyki Benna należałoby uznać je za anachroniczne, dla przeciwników natomiast zawiłych konstrukcji słownych stanowią one wzór jasnej metaforyki i wirtuozerii formy.

Ignaz Zangerle publikuje artykuł *Pisarz w obliczu rzeczywistości.* Z mglistych wywodów niewiele tu wynika i trudno zrozumieć, co autor sądzi o samej rzeczywistości, o literaturze i wzajemnym stosunku obu pojęć. O wiele ciekawsze są wywody Ernsta Randaka o eseju i eseiście. Randak zaczyna *ab ovo,* od Montaigne'a, potem przechodzi do teraźniejszości i usiłuje zdefiniować charakterystyczne cechy tego gatunku prozy. Autor mówi wiele o wpływie tej formy na nowszą prozę, lirykę i dramat: „Trudno nie zauważyć — pisze — że *W poszukiwaniu straconego czasu* Prousta jest w rzeczywistości obszernym esejem, że już *Obłomow* Gonczarowa miał eseistyczne inklinacje i że ta tendencja jest wyraźnie wyczuwalna u Czechowa, Jamesa, Joyce'a, Musila, aż do Sartre'a. Co się tyczy dramatu, to wystarczy powołać się na podkreślane przez krytyków monologi wewnętrzne, które mają często charakter eseistyczny". Do takich sztuk autor zalicza niektóre dramaty Becketta. Wpływ eseju dostrzega on także w niektórych wierszach Mallarmégo, u Ezry Pounda i Benna.

Humbert Fink pisze w tym numerze o prozie Pavese i Vittoriniego, a Hans Winter o repertuarze wiedeńskich teatrów. W ostatniej części znajdują się omówienia bieżących nowości wydawniczych i kronika kulturalna.

DIE BÜHNE (Wiedeń), nr 29, luty 1961 r. Większość numeru zajmują sprawozdania i zdjęcia ilustrujące zimowy repertuar teatralny i operowy Wiednia. Stolica Austrii się bawi, w tym sezonie panuje na jej scenach śmiech. Opera Państwowa wystawia nieśmiertelną *Zemstę nietoperza,* pod batutą samego Herberta Karajana, w scenicznej oprawie świetnego malarza i dekoratora Teo Otta, w reżyserii Leopolda Lindtberga. W Burgtheater komedia Szekspira *Jak wam się podoba,* w poważnym Akademietheater i w Josefstadt dwie wesołe sztuki: *Wesołe duchy* Noela Cowarda i *Mój przyjaciel Harvey* Mary Chase.

Dużo relacji teatralnych z zagranicy, między innymi z Niemiec, z mediolańskiej „Scali", Amsterdamu, Zurychu i Nowego Jorku. Dział teatraliów zawiera recenzje niemieckich wydawnictw publikujących sztuki teatralne. Tak więc Suhrkamp wydał ostatnio tomik Majakowskiego: *Misterium Buffo, Pluskwę* i *Łaźnię,* Langen und Müller z Monachium wybór sztuk Pirandella, który powraca zwolna na niemieckie sceny, w innych wydawnictwach ukazały się sztuki Ionesco, Adamova, Geneta.

rk

Po raz pierwszy od wielu lat lutowy numer TEMPS MODERNES ukazał się w... lutym. Obok Jean-Paul Sartre'a jako redaktora naczelnego i Marcela Péju jako sekretarza redakcji, którzy dotychczas sami podpisywali pismo, uwidocznieni są w tym numerze i inni członkowie kolegium redakcyjnego, a mianowicie Simone de Beauvoir, Jacques Laurent Bost, André Gorz, Claude Lanzmann, Bernard Pingaud, J. B. Pontalis i Jean Pouillon. To poszerzenie składu redakcji jest niewątpliwie odpowiedzią na nieustanne szykany, rewizje i konfiskaty, jakim poddają pismo władze policyjne, ale żywimy nadzieję, że wpłynie także na regularność w ukazywaniu się jego zeszytów. Wśród materiałów czysto literackich numer lutowy przynosi nowe opowiadanie Jorge Amado (*à propos*, co słychać z tym pisarzem w naszych wydawnictwach, dawno już nie czytaliśmy żadnej jego nowej książki) oraz dwa eseje literackie (Michel Butora o roli zaimków osobowych w powieści i Georges Pouleta *Ekspansja i koncentracja u Jean Jacques Rousseau*). Środkiem ciężkości jednak tego numeru, jak i wielu poprzednich, jest polityka. Claude Estier drukuje arcyciekawy reportaż *Tydzień w Algierze*, będący filmem wydarzeń, które wstrząsnęły Francją podczas ostatniej podróży de Gaulle'a do Algieru i jednoznacznie unaoczniły wszystkim solidarność cywilnej ludności muzułmańskiej z Frontem Wyzwolenia Narodowego i T.R.R.A. Pamięci poległych w tamtych manifestacjach Algierczyków poświęcony jest też wiersz podpisany kryptonimem Yak. Robert Fossaert w znakomicie udokumentowanym szkicu ekonomicznym pt. *Opór kapitalizmu* (wyjętym z mającej się ukazać książki pt. *Przyszłość kapitalizmu*) zastanawia się nad przyczynami żywotności tego systemu społecznego, któremu tak dawno wieszczono już klęskę. Niewątpliwie, nie doceniano jego zdolności adaptacyjnych, nie przewidziano nowych dróg rozwoju, jakimi pójdzie — ale to wszystko są tylko paliatywy. Choćby kapitalizm używał wszystkich możliwych sztuczek i wybiegów, nieuniknioną jego przyszłością jest socjalizm.

Ciekawy materiał przynosi jedenasty numer LES LETTRES NOUVELLES, który wyszedł tym razem nie w formie książki. Na czele zeszytu znajdujemy listy protestacyjne intelektualistów z całego świata deklarujących swą solidarność z pisarzami, malarzami, filmowcami i działaczami kulturalnymi Francji, ściganymi sądownie za złożenie swych podpisów pod manifestem o prawie do niesubordynacji w wojnie algierskiej. Głos zabierają w tej sprawie intelektualiści włoscy, niemieccy, fińscy, szwajcarscy, amerykańscy i angielscy. Na podstawie tego odruchu solidarności Maurice Nadeau snuje w artykule wstępnym interesujące rozważania o wzrastającej roli politycznej intelektualistów we współczesnym świecie. (Przekonał się o niej zresztą namacalnie rząd francuski, gdy przeciwko sankcjom zastosowanym wobec wielkiego matematyka Laurent Schwartza, sygnatariusza owego manifestu, zaprotestowali wszyscy najwybitniejsi matematycy francuscy. Na liście ich nie brakowało ani jednego z twórców francuskiej bomby atomowej!) Socjolog amerykański C. Wright Mills porusza ten sam temat zwiększonej roli i odpowiedzialności intelektualistów we współczesnym świecie w przedrukowanym w tymże numerze *Lettres Nouvelles* liście do angielskiej „nowej lewicy" pt. *Czy kres wszelkich ideologii?* W tym samym numerze znajdujemy tekst odczytu wygłoszonego przez Michel Butora na amerykańskim uniwersytecie w Cleveland pt. *Powieść i poezja*, wiersze algierskiego poety Kateb Yacine'a, fragmenty nowej sztuki Artura Adamova *Wiosna 1871 roku* o masakrze Komuny Paryskiej (jedną z bohaterek tej sztuki jest polska rewolucjonistka imieniem Pola) oraz obszerny szkic Bernarda Teyssèdre'a pt. *Lukács i podwaliny estetyki marksistowskiej*. Poza tym jak zwykle bogata część kronikarsko-informacyjna (w dziale muzycznym wywiad z francuskim kompozytorem Gilbertem Amy).

Zimowy numer kwartalnika CAHIERS DES SAISONS na honorowym miejscu przynosi opowiadanie Stanisława Zielińskiego *Wujek z nieba* w przekładzie Jerzego Lisowskiego. Poza tym

zwracają uwagę teksty Eugène Ionesco (nie drukowane dotychczas opowiadanie, z którego powstała później sztuka *Ofiary obowiązku*), Alfreda Kerna i Henri Thomasa (fragmenty powieści) oraz proza i wiersze paru młodych debiutantów, których nazwiska ukazują się w druku po raz pierwszy (m. in. ciekawe wiersze młodego człowieka, który nazywa się Jan Wilkołak Passek. Czyżby jakiś francuski potomek naszego Jana Chryzostoma?).

Wyjątkowo słaby lutowy numer NOUVELLE REVUE FRANÇAISE. Zwraca w nim tylko uwagę niezwykłej urody suita poetycka Jean Cocteau pt. *Hiszpański ceremoniał Feniksa*, dokończenie szkicu Butora o malarstwie Piet Mondriana oraz obszerny esej René Micha o pisarstwie Marguerite Duras. Henri Thomas drukuje w tymże numerze przekład dziesięciu sonetów Szekspira, bardzo urodziwy, choć nierymowany i chyba trochę za bardzo unowocześniony. Czuć w nim jednak, co rzadko we francuskich przekładach się zdarza, wiew wielkiej poezji.

W styczniowym MERCURE DE FRANCE warto zanotować piękny wiersz André Pieyre de Mandiargues i ciekawy szkic angielskiego krytyka James R. Lawlera *T. S. Eliot i Paul Valéry*. W lutowym, bardzo archiwalnym (nawet w doborze współczesnej prozy, bo reprezentuje ją ni mniej ni więcej tylko poczciwy staruszek Emile Henriot) — interesujące są tylko nowe materiały do biografii Baudelaire'a, które podaje pracowity zresztą i zasłużony przyczynkarz Claude Pichois.

Lutowy numer PREUVES przynosi dość przypadkowy zestaw materiałów, w przeważającej większości zresztą politycznych. Wśród nich na uwagę zasługuje w pierwszym rzędzie artykuł Dean Ruska (przedrukowany z *Foreign Affairs* i napisany prawie na rok przed nominacją jego na sekretarza Stanu) o roli prezydenta w Stanach Zjednoczonych. Korespondencja z Leopoldville Louis Merciera, pisana, zanim jeszcze znana była tragiczna prawda o losach Lumumby, uzmysławia nam w całej pełni rolę, znaczenie i wpływ tego więzionego podówczas przywódcy. Istotnie, nie można go było zwyciężyć, więc trzeba było zamordować. Dwa tylko teksty literackie w tym numerze: polonicum, przedrukowane z *Twórczości* opowiadanie Marii Dąbrowskiej *Klara i Angelika* ze wstępem Jerzego Stępowskiego, oraz wspomnienie pośmiertne Jamesa Baldwina o zmarłym niedawno murzyńskim pisarzu amerykańskim Richardzie Wright'cie.

LA TABLE RONDE w dalszym ciągu zanudza. Styczniowy numer specjalny, poświęcony *Cywilizacji Rzymu*, wypada z rąk, tak samo zresztą jak lutowy, szumnie zatytułowany *Biologia, medycyna i przyszłość człowieka*. Aż podziw bierze, jak oni to robią, bo we Francji zrobić nieczytelny numer pisma na taki temat jest sztuką nie lada, przy takiej ilości świetnych eseistycznych piór. Zdaje się, że powoli wykruszają się współpracownicy, zrażeni całkowitym uzależnieniem pisma od Opus Dei. Ale zupełna degrengolada tego mocno antypatycznego pisma nie ma powodu nas martwić, wprost przeciwnie. Wieczne odpoczywanie...

jl

Niemcy

NEUE DEUTSCHE LITERATUR (Berlin — NRD), nr 2, luty 1961 r. Numer otwiera proza: opowiadanie Boda Uhse *Marynarze w zamku*, odtwarzające epizod z rewolucji niemieckiej w roku 1919, oraz fragment nie ogłoszonej powieści Alexa Weddinga (jest to pseudonim pisarki Weiskopf). Dział poezji wypełniają wiersze debiutanta, Volkera Brauna, studenta filozofii w Lipsku, dawniej robotnika wielkiego kombinatu przemysłowego. Joachim Knauth drukuje jednoaktową komedię *Śmiertelni bogowie*, której akcja toczy się w Rzymie w r. 494 przed naszą erą.

Lutowy zeszyt zawiera dużo materiału krytycznoliterackiego. Gerhard Wolf poddaje obszernej analizie dzisiejszą poezję w Niemieckiej Republice Federalnej. Przedmiotem badania

są tu wiersze Krolowa, Rühmkorfa, Brambacha, Meckela, Raebera, Eicha, Sigela, a także kilka antologii poetyckich, które ukazały się w ostatnich latach w zachodnich Niemczech. Autor dochodzi do wniosku, że rewolucja poetycka w literaturze zachodnio-niemieckiej ma charakter pozorny i nie wykracza poza naśladownictwo naturalizmu, ekspresjonizmu czy też innych kierunków z początków naszego stulecia. Pod względem formalnym poezja ta nie wnosi nic nowego, a w treści swej jest pesymistyczna, pozbawiona humanistycznych motywów i pełna pierwiastków irracjonalistycznych.

Dużą rozprawę poświęca Rolf Recknagel prozaikowi i publicyście, B. Travenowi, którego tajemnicę badacze usiłują rozświetlić od kilku dziesięcioleci. Pod pseudonimem Travena kryje się nieznany pisarz mieszkający w południowej Ameryce. Wokoło tego autora narosła legenda wypełniona tysiącem domysłów. Jedni dopatrują się w nim Szweda urodzonego w Stanach, inni Indianina, niemieckiego oficera z czasów puczu Kappa, ministra monachijskiej republiki, Skandynawa o przestępczej przeszłości, trędowatego, który usunął się na meksykańskie odludzie, awanturniczego Duńczyka, eks-prezydenta Meksyku, są nawet tacy, którzy dopatrują się w nim Jacka Londona, który miał w 1916 roku upozorować samobójstwo. Recknagel omawia w swoim artykule twórczość Travena, a w drugiej części pracy, która ukaże się w następnym numerze, wypowie prawdopodobnie swoje zdanie o osobie Travena.

Dział krytyczny zamyka rozprawa Volkera Brauna o Anzengruberze, słynnym aktorze i autriackim mistrzu widowisk ludowych z pierwszej połowy minionego stulecia. Numer uzupełniają recenzje bieżących nowości wydawniczych i przegląd kulturalny.

NEUE DEUTSCHE HEFTE (Gütersloh), nr 78, styczeń 1961 r. Zaletą numeru jest rozmaitość eseistyki obejmującej przeróżne dziedziny. Dużo tematu do rozważań daje przede wszystkim praca Wolfganga Paula: *Czy istnieje dramaturgia telewizyjna?*, wkraczająca w dziedzinę dotychczas prawie nie znaną, ale bardzo aktualną. „W studiach telewizyjnych — rozpoczyna autor swój wywód — można znaleźć dramaturgów różnych szkół albo nie należących do żadnej szkoły, ale nikt z nich nie wystąpił dotychczas publicznie, aby wyjawić tajemnice swego zawodu i zerwać zasłonę z praw, którym podlega telewizyjne widowisko. A przecież dramaturgia telewizyjna musi mieć jakieś prawa, w przeciwnym razie poprzestano by na dramaturgach teatralnych lub filmowych."

„Jeśli telewizja jest bastardem radia i filmu, to można teatr nazwać jej wujem. Od niego otrzymała teatralny element, zależność od praw teatru." Ale pomiędzy tymi gatunkami zachodzą też poważne różnice. Film stwarza sobie, zdaniem Paula, własną „literaturę" w scenariuszu, natomiast teatr telewizji posługuje się normalną sztuką teatralną. Od teatru różni się telewizja natomiast zupełnie odmienną recepcją: „Publiczność telewizyjna jest oddalona od owej iluzji, którą przekazuje scena. Ekran aparatu wymaga co prawda wielkich zdolności koncentracji, ale brak tu złudzenia teatru, które jest żywiołem sztuki dramatycznej. Ten świat złudzeń w teatrze może posługiwać się różnymi wymiarami, gra jednak pozostaje przedmiotowa i uczłowieczona. Na ekranie gra redukuje się do jednego wymiaru. Przestrzeń, którą się czuje na parkiecie, znika. Akcja toczy się w krainie cieni."

I oto sedno problemu: „Kto ulega złudzeniu? W studio toczy się zupełnie inna akcja niż na ekranie. W studio gra się sztukę, na ekranie ukazuje się inna sztuka. Ma ona ten sam tekst, ale jest inaczej widziana. W studio wszystko jest z krwi i kości jak na scenie. Na ekranie działają cienie, które następują kolejno po sobie. Początkujący reżyserzy są niekiedy zdumieni zmianami widowiska na ekranie." Gra w studio zwodzi reżysera, gra na ekranie zwodzi widza. To podwójne złudzenie jest dotychczas największą trudnością telewizyjnej dramaturgii.

Josef Pieper pisze o *Tradycji w zmieniającym się świecie*, Werner Vordtriede o niemieckim pisarzu Albrechcie Schaefferze, który w czasie ostatniej wojny przebywał na emigracji i zmarł w roku powrotu do Niemiec (1950). Styczniowy zeszyt zamykają omówienia bieżących nowości wydawniczych i noty.

MERKUR (Stuttgart), nr 155, styczeń 1961 r. Prozę reprezentują dwa opowiadania: Franza Tumlera *Na autostradzie* i Jurij Kazakowa *Mańka* w przekładzie Georga Straucha. Z publicystyki wyróżnia się studium Ericha Hellera *O znaczeniu Fryderyka Nietzschego.*

Heller, niemiecki emigrant mieszkający stale w Stanach Zjednoczonych, znany autor literackich szkiców *Duch wydziedziczony* i monografii o Tomaszu Mannie, napisał swój szkic z okazji 60-lecia śmierci filozofa. Praca ta jest o tyle charakterystyczna, że Nietzsche przeżywa renesans w ostatnim dziesięcioleciu w Niemczech zachodnich. Rehabilitacja idzie głównie w kierunku wykazania, że narodowy socjalizm, który zaadoptował nauki Nietzschego, miał ku temu jak najmniej praw i powodów. Heller pisze o autorze *Zaratustry* z sentymentem, rzec można *con amore,* ale nie rezygnuje z ostrej krytyki. „Próba Nietzschego — pisze — stworzenia nowego człowieka z negacji Boga i człowieka musiała tragicznie zawieść. Tym samym tchnieniem, którym jego wyobraźnia ożywiła nadczłowieka, Nietzsche zgasił ponownie płomień." Heller mówi o metafizycznym bezsensie Nietzscheańskich dogmatów, o jego wszechświecie nihilizmu, a z drugiej strony o dużych poetyckich walorach jego myśli, o „wielkoduszności serca", „subtelności estetycznego odczuwania" i „uczciwości poznania". W konkluzji dochodzi do wniosku, że przymierze niemieckiego faszyzmu z Nietzschem było szarlatanerią, aktem sprzecznym z duchem jego filozofii, pomimo wielu jej ciemnych stron i problematycznych motywów.

Z poezji należy wspomnieć o nowych wierszach Hildy Domin z mającego się ukazać tomu *Powrót okrętów.* Kurt Oppens w artykule *Muzyka w Ameryce* opowiada o rozwoju nowoczesnej muzyki w Stanach Zjednoczonych, kreśli sylwetki kilku najwybitniejszych kompozytorów tego kraju i rozwodzi się nad percepcją europejskiej muzyki w Nowym Świecie. Dział krytyczny zawiera omówienia ostatnich nowości wydawniczych.

DIE KULTUR (Monachium), nr 159, styczeń 1961 r. Na treść numeru składa się wiele informacji kulturalnych, notatek, wywiadów, recenzji, relacji teatralnych i szkiców krytycznych. Zaciekawienie wzbudza rozmowa przeprowadzona przez dziennikarza Rotha z Trumanem Capote z okazji pobytu amerykańskiego autora w Monachium.

Charakteryzując swoją postawę literacką, Capote powiada: „Moimi głównymi problemami były zawsze zagadnienia artystyczne i estetyczne, sprawy języka, prozy i rytmu interesowały mnie przede wszystkim. Polityka nie jest po prostu składnikiem mojej twórczości. To nie znaczy, że nie mógłbym dokładnie podać mojego politycznego stanowiska: jestem liberalnym demokratą amerykańskim, nieco po lewej stronie od centrum. Ale moja praca ma swój własny zakres".

Wobec młodej generacji amerykańskich pisarzy, reprezentujących literaturę brutalności i nihilizmu, Capote jest nieprzejednany. Liczący obecnie 45 lat autor mówi o nich: „Neguję ich nie tylko dlatego, że są kiepskimi pisarzami. Ich postawa »niech—się—dzieje—co—chce—i—tak—nic—nie—pomoże« oznacza po prostu brak animuszu. Twierdzę, że każde dzieło sztuki, politycznie umotywowane lub nie, jest produktem wielkiej dyscypliny, stworzonym i ukształtowanym przez rozum, i jako takie jest aktem wiary w dalsze trwanie cywilizacji. Ten akt oznacza, że twórca jest przekonany o ważności tego, co robi, czy z szerokiej perspektywy społecznej Brechta, czy z ograniczonej, estetycznej. Kto nie ma tej wiary w dalsze istnienie cywilizacji, może od razu wyskoczyć przez okno, albowiem utracił wiarę w samego siebie. Jest diabelnie trudno napisać książkę albo namalować obraz, w końcu jest także trudno wczesnym rankiem wstać z łóżka — ale dopóki to się robi, dopóty wyraża się przez to zaufanie do życia".

Z artykułów politycznych zwraca uwagę dwukolumnowy reportaż Branda o nowej faszystowskiej międzynarodówce. Jest tu mowa o współpracy faszystowskich organizacji całego świata, ale najbardziej przygnębiające wrażenie robią relacje o działalności tych zrzeszeń w Niemczech zachodnich. Brand wylicza kilkanaście organizacji młodzieżowych uprawiających faszystowską działalność. Uderza wśród nich nazwa „Schiller-Jugend"(!), korporacji skupiającej specjalistów od profanowania żydowskich cmentarzy i domów

modlitwy. Starsi są bardziej szczerzy i wybierają jednoznaczne nazwy: „Kampfgruppe Germania" lub „Jung-SS". Cały ten ruch dysponuje dużymi funduszami, gazetami, czasopismami i wydawnictwami książkowymi. „Jest zadaniem niemieckiego narodu — kończy Brand — i całego świata przeciwdziałanie tym organizacjom i uniemożliwienie ich działalności. W przeciwnym razie świat mógłby znowu zapłacić rachunek cierpieniem milionów." Wszystkie swoje informacje autor popiera materiałem statystycznym i fotografiami.

DEUTSCHE RUNDSCHAU (Baden-Baden), nr 1, styczeń 1961 r. Dział poetycki tego pisma wyróżnia się tą osobliwością, że zawiera nie tylko wiersze nowe, ale i dawne, które poszły w zapomnienie, ale zasługują na ocalenie od niepamięci. Najciekawszym utworem jest tutaj wiersz *Szmaciarka* Gertrudy Kolmar, poetki żydowskiego pochodzenia, która została w 1943 roku wywieziona z Berlina do obozu koncentracyjnego i tam zamordowana przez gestapowców. Poezja Gertrudy Kolmar stała się wielkim odkryciem i od roku czasopisma literackie poświęcają jej wiele miejsca, a ostatnio monachijskie wydawnictwo Kösel-Verlag wydało duży wybór jej wierszy pod tytułem *Das lyrische Werk.*

Z publicystyki wzbudza ciekawość artykuł Marchioniniego o zadaniach niemieckich uniwersytetów oraz uwagi świetnego nowelisty, Wolfdietricha Schnurrego, o noweli i jej losach w powojennych Niemczech. Autor zajmuje się tak zwaną *„Kurzgeschichte"* (mniej więcej odpowiada to amerykańskiej *short-story),* którą odróżnia od opowiadania. Schnurre dopatruje się różnicy pomiędzy tymi dwoma gatunkami nie w formalnych cechach, lecz w tendencji i twórczych motywach. Nowelista, zdaniem Schnurrego, „nie pisze pod naporem poetyckiej lub zgoła wizjonerskiej wyobraźni. Pisze dlatego, że mu się coś nie podoba, dlatego, że jest oburzony, wstrząśnięty lub ulega współczuciu. Jest zawsze moralistą, nawet tam, gdzie z pozoru pisze brutalnie. Nigdy nie będzie gotów do ustępstw, ale zawsze jest w ścisłym kontakcie z rzeczywistością. Nie tyle literacka ambicja, ile sumienie skłania go do pisania. Mimo to zawsze usiłuje rozwijać formę krótkiej noweli, wysubtelniać ją i chronić przed dyskryminacją wobec innych gatunków prozy. Oczywiście niewiele mu to pomaga, jeśli brak mu poważnie zainteresowanej publiczności literackiej".

Schnurre twierdzi, że krótka nowela wegetuje we współczesnych Niemczech, raz z tego powodu, że wymaga od autora jasnego stanowiska społecznego, odwagi i bezkompromisowej postawy moralnej, po wtóre dlatego, że czasopisma, przede wszystkim ilustrowane magazyny i dzienniki, zrobiły z niej karykaturę tego, czym ma być w istocie.

rk

Węgry

KORTÁRS, styczeń 1961 r. Najciekawszą pozycję literacką numeru stanowi niewątpliwie fragment dramatu Németha pt. *Ojcowska chwała* osnuty wokół losów rodziny Jánosa Bolyai, wielkiego uczonego węgierskiego z XIX wieku. László Németh to jedna z czołowych postaci w świecie współczesnej literatury węgierskiej, autor dramatu o Galileuszu, którego budapeszteńska premiera w październiku 1956 r. spotkała się z entuzjastycznym przyjęciem.

Németh jest jednym z najwybitniejszych reprezentantów ruchu „pisarzy ludowych", stanowiącego zupełnie swoiste, a przy tym niezmiernie złożone zagadnienie na tle stosunków węgierskich. W ostatnich latach pisarze określani tym mianem (stanowiącym zresztą pojęcie bardzo luźne, bardzo różnorodnie interpretowane) stanowili bastion opozycji wobec polityki oficjalnej, wywołując w latach 1958—1959 istne burze dyskusji, w toku których ukazało się szereg rozpraw, stanowiących cenny dokument dla badacza problematyki współczesnych Węgier.

W tym samym numerze *Kortárs*

specjalne zainteresowanie budzi spór wokół publicystycznego charakteru poezji, zainicjowany w październiku artykułem P. Fehéra. Krytyk ten na marginesie recenzji dwu tomików wierszy uderzył w dzwon na alarm stwierdzając, że poezja agitacyjna, jako zjawisko ściśle historyczne, dawno już się przeżyła. „Czy ten pogrzeb jednak nie jest przedwczesny?" — pyta polemizujący z nim obecnie T. Kiss, który wręcz wysuwa zarzut błędnej argumentacji, wypływający z fałszywej analogii. „*Si duo faciunt idem, non est idem*" — przypomina stwierdzając, że nie istnieje możliwość wtłoczenia tego gatunku poezji, który łączy się z treściami publicystycznymi, w ciasne ramy jakiegoś okresu. Podkreśla, że drzewo genealogiczne takiej twórczości sięga korzeniami daleko w przeszłość i w różne strony świata, nie można więc go tłumaczyć w kategoriach rewolucyjnej poezji proletariackiej, próbującej w swoim czasie młodzieńczych sił.

ÉLET ÉS IRODALOM, z 13 stycznia 1961 r., przynosi dalsze ciekawe fragmenty dyskusji na temat reformy szkolnictwa na Węgrzech. Dyskusja ta prowadzona jest na łamach czasopism i dzienników węgierskich od września ub. r., tj. od czasu opublikowania oficjalnych tez w tej sprawie.

Wśród materiałów literackich i krytycznych żadna pozycja nie daje zbyt wiele do myślenia, natomiast swego rodzaju wstrząsem dla czytelnika jest wiadomość o śmierci Lajosa Hatvanyego, przyjaciela Manna i Rolanda, znakomitego uczonego i pisarza, znawcy poezji i literatury, autora bezcennych w swej odkrywczości monografii o Petöfim, Adym i Attili Józsefie. Członek Węgierskiej Akademii Nauk, spiritus rector każdego ruchu, który w węgierskim życiu intelektualnym ostatniego półwiecza zapisał się trwałymi wartościami, Lajos Hatvany budzi tym większe zainteresowanie jako indywidualność na tle epoki, że konserwatyzm był pierwszą szkołą jego światopoglądu, w okresie międzywojennym natomiast, jako rewolucjonizujący węgierską myśl literacką radykał, staje się ofiarą ciężkich represji ze strony rządu wielkiej burżuazji — klasy, z której wyrósł i z którą potem zerwał.

Obydwa następne numery styczniowe *Élet és Irodalom* zamieszczają obszerne materiały o życiu i twórczości Hatvanyego.

Uwadze ludzi teatru godny jest polecenia otwierający *Élet és Irodalom* z 20 stycznia artykuł M. Gyárfása o sukcesach Teatru im. Déryné z okazji 10-lecia tej placówki. Jest to państwowy teatr wędrowny, którego ambitny zespół zdołał już sobie zaskarbić uznanie ludności węgierskich miasteczek i wsi. Już sam repertuar tego teatru świadczy o tym, że nie cofa się przed żadnymi trudnościami, obecnie zaś święci triumfy wystawiając największą operę narodową Węgier pt. *Bank ban.*

Spośród innych pozycji tego numeru zasługuje na odnotowanie artykuł o współczesnej poezji Afryki, uzupełniony fragmentami poezji afrykańskich poetów w przekładzie Gyuli Kulifaya. Bogato jak zwykle reprezentowany jest dział recenzji literackich, omawiających wydane ostatnio utwory zarówno pisarzy węgierskich, jak autorów zagranicznych.

Niesposób też pominąć w *Élet és Irodalom* z 20 bm. charakterystycznego artykułu pt. *Ideał mieszkania — ideał życia.* Dyskusja na temat koncepcji nowoczesnego mieszkania ciągnie się na łamach pism węgierskich od dłuższego czasu. Zabrało w niej głos już wielu pisarzy, autorem zaś ostatniego artykułu jest Peter Veres, znany również z licznych przekładów w Polsce.

Z. R.

Związek Radziecki

Do chwili oddania do druku niniejszego przeglądu nie otrzymaliśmy jeszcze styczniowego numeru NOWEGO MIRA. Odkładamy zatem na miesiąc omówienie tego pisma.

Pierwszy tegoroczny numer OKTIABRA przynosi początki nowej powieści Siemiona Babajewskiego *Bunt synowski.* Autor *Kawalera złotej gwiazdy* i tym razem pozostał wierny tematyce

wiejskiej. Akcja powieści rozgrywa się współcześnie w jednym z kubańskich kołchozów. Obszerny ten utwór nie zapowiada się zbyt rewelacyjnie, z ostateczną wszakże oceną wypada zaczekać do ukończenia jego druku.

Bez porównania ciekawszą lekturę stanowi opublikowana w tym samym numerze tragikomedia Sergiusza Michałkowa *Eciton burcelli*. Jest to niesłychanie ostra satyra na przejawy zachłannego drobnomieszczaństwa, które pleni się jeszcze w rozmaitych zakamarkach współczesnego życia radzieckiego. Bohaterami sztuki są członkowie rodziny wybitnego entomologa prof. Dieriewuszkina, który w 60-tą rocznicę swych urodzin postanawia wykonać skok ze spadochronem. W łonie rodziny rozgrywa się zażarta walka o spadek po hipotetycznym nieboszczyku, którą w kulminacyjnym punkcie przerywa triumfalny powrót profesora. Tytuł komedii autor zaczerpnął z entomologii. Jest to łacińska nazwa pasożytniczego gatunku mrówki wędrownej, ślepej, ale zaopatrzonej w potężne szczęki, która atakuje i pożera wszystko na swej drodze.

W bogatym jak zwykle dziale poezji zwraca uwagę refleksyjna, filozoficzna liryka Pawła Antokolskiego. Niektóre z tych wierszy stanowią liryczną kontynuację znanego poematu Antokolskiego *Syn*. Ponadto w styczniowym numerze drukują nowe utwory Mikołaj Asiejew, Włodzimierz Sołouchin, który z powodzeniem występuje również jako prozaik, oraz Włodzimierz Cybin.

Wśród materiałów krytycznych znajdujemy esej G. Biełoj *Ilja Erenburg*, poświęcony 70-tej rocznicy urodzin wybitnego pisarza. „Czasami trudno wprost zrozumieć — pisze autorka — w jaki sposób temu niemłodemu już pisarzowi starcza sił i męstwa, by trwać nadal na pierwszej linii walki... Czyż jednak bez owego nerwu i zaangażowania społecznego Erenburg pozostałby tak bliski swym czytelnikom? Od lat kilkudziesięciu ludzie dyskutują nad jego książkami, obok których niesposób przejść obojętnie. To bardzo pokrzepiające, że w wieku lat siedemdziesięciu Erenburg pisze równie żarliwie i mądrze, że tak wspaniale rozumie epokę i swego czytelnika."

Znany krytyk Z. Papierny omawia obszernie lirykę Michała Swietłowa w artykule pt. *Wysokie ognisko*. Ostatnie wiersze autora *Grenady* wzbudziły duże zainteresowanie wśród czytelników. Swietłow należy niewątpliwie do poetów, którzy zdołali dotrzymać kroku młodemu pokoleniu i którzy biorą żywy udział w przemianach współczesnej poezji radzieckiej.

Tej właśnie najmłodszej poezji poświęca dłuższą notę Borys Słucki. Poeta nader życzliwie omawia wiersze Swietłany Jewsiejewej, która debiutowała niedawno na łamach świetnie redagowanego przez W. Katajewa miesięcznika młodzieżowego *Junost*. Debiutantka zapowiada się rzeczywiście bardzo interesująco. W utworach jej wyczuwa się wyraźny wpływ wspaniałej poezji Maryny Cwietajewej. Dotyczy to jednak przede wszystkim warsztatu. Tematycznie Jewsiejewa tkwi bez reszty w dniu dzisiejszym, o którym pisze lakonicznie, obrazowo i z wielkim temperamentem. Słucki wspomina także przychylnie N. Matwiejewą, I. Kaszeżewą i T. Żyrmuńską — trzy młode poetki, które opublikowały swoje wiersze wspólnie z Jewsiejewą w *Junosti*. Warto by było, żeby zajęły się nimi bliżej nasze pisma literackie, a zwłaszcza tygodniki, nie ograniczając swych zainteresowań do utalentowanego skądinąd Andrzeja Wozniesieńskiego.

Styczniowe ZNAMIA przynosi pokaźną porcję prozy. Na pierwszym miejscu wymienić należy fragmenty nowego tomu opowiadań znanego prozaika Jurija Nagibina *Czyste Stawy*. Są to opowiadania autobiograficzne, w których autor powraca do czasów dzieciństwa i młodości. Ciekawa, oparta o dobry warsztat proza Nagibina z pewnością zainteresuje czytelników, wydaje się jednak, że tym razem autor nie osiągnął tej siły wyrazu i dojrzałej lakoniczności, którymi odznacza się chociażby opublikowane w ubiegłym roku opowiadanie *Pawlik*. Przesłonięte mgiełką sentymentu spojrzenie na własną młodość skróciło dystans do tematu, odbarwiło nieco portrety psychologiczne bohaterów, które tak interesująco potrafił kreślić autor w poprzednich swoich utworach.

Pozostałe utwory prozatorskie — *Wartownicy leśni* Borysa Sierguniennkowa, *Akcent na pierwszej sylabie* Gleba Goryszyna oraz *Z małą szybkością* L. Ozornowa — nie odznaczają się szczególnymi walorami artystycznymi.

W dziale poezji znajdujemy wiersze Michała Diomina oraz Włodzimierza Ługowoja.

Wśród materiałów krytycznych warto odnotować esej A. Makarowa *Poważne życie* poświęcony współczesnej prozie radzieckiej oraz artykuł A. Rubaszkiną, analizujący w przekroju historycznym twórczość Ilji Erenburga.

Leningradzka NEWA rozpoczęła druk powieści pisarki średniego pokolenia, Lidii Obuchowej, pt. *Zadra.* Jest to utwór o tematyce współczesnej, którego akcja rozgrywa się w jednym z miast prowincjonalnych. W tym samym numerze znajdujemy nowele: *Strach* A. Siłakowa, *Muśka i Maszeńka* W. Bielajewa oraz *Wysokość* I. Sztemlera.

Dział poezji przynosi poemat Michała Dudina *Miłość pozostanie,* cykl nowych wierszy wybitnego poety starszego pokolenia, Wsiewołoda Rożdzienstwienskiego, oraz utwory Marka Sobola.

Numer styczniowy zawiera także kolorową wkładkę z reprodukcjami prac zmarłego w ubiegłym roku znanego leningradzkiego scenografa, Michała Grigorjewa, autora głośnej rozprawy o perspektywie teatralnej.

INOSTRANNAJA LITIERATURA otwiera pierwszy numer tegoroczny opowiadaniem Jarosława Iwaszkiewicza *Dziewczyna i gołębie,* w przekładzie W. Borisowa i G. Jazykowej. Miesięcznik rozpoczął także druk nowej powieści Mitchella Wilsona *Spotkanie na dalekim południku.* W powieści tej, którą autor dostarczył redakcji w rękopisie, zawarte są m.in. wrażenia z trzykrotnego pobytu Wilsona w Związku Radzieckim. *Inostrannaja litieratura* zapowiada druk obszernego studium krytycznego, poświęconego temu utworowi. W dziale prozy znajdujemy ponadto opowiadanie Maurice Ponsa *Nocny pasażer* oraz dwie nowele węgierskiego pisarza Imre Dobozy: *Awaria* i *Ulewa.*

Wśród wierszy miejsce naczelne zajmuje wybór utworów poetów afrykańskich: Lilinho Mikaia, Viriato da Cruza, Mario Antonio Fernandes da Oliveira, Aguinaldo Fonseca oraz Francisco José Tenreiro. Miesięcznik zamieszcza także wiersze Apollinaire'a w nienajlepszych, niestety, przekładach M. Kudinowa.

Wspomnianym wyżej przekładom towarzyszy esej N. Bałaszowa *Guillaume Apollinaire a współczesność,* w którym autor traktuje poetę jako prekursora realistycznego i postępowego nurtu w dzisiejszej poezji francuskiej. Bałaszow pisze m.in.: „Prawdziwe uznanie zdobył Apollinaire dopiero w okresie gwałtownego rozwoju francuskiej poezji postępowej, na przełomie lat trzydziestych i czterdziestych. Właśnie pod koniec lat trzydziestych i na początku lat czterdziestych głos Apollinaire'a zaczął naprawdę docierać do potomnych".

Numer styczniowy *Inostrannej Litieratury,* podobnie jak poprzedni, zawiera bogaty przegląd prasy literackiej i kronikę kulturalną. W tej ostatniej znajdujemy dwie noty poświęcone filmowi Jana Rybkowskiego *Dziś w nocy umrze miasto* oraz *Leśnemu morzu* Igora Newerly.

Styczniowy TIEATR przynosi dwie nowe sztuki współczesnych dramaturgów radzieckich. Pierwsza z nich to pamflet dramatyczny Anatola Safronowa *Zagłada bogów,* podejmujący temat walki z imperializmem i kolonializmem. Utwór pełen szlachetnych intencji, ale o nader wątłej tkance dramaturgicznej. Znacznie ciekawsza jest opowieść dramatyczna A. Sztejna *Ocean,* której bohaterami są młodzi oficerowie marynarki wojennej. Problematyka pokolenia, które zdecydowanym krokiem wchodzi na arenę życiową, została ukazana przez autora z umiarem i bez dydaktyki.

W numerze znajdujemy także szczegółowe sprawozdanie z ostatnich premier oraz interesujący artykuł B. Zimgermana o teatrze Brechta.

zf

TOŁSTOJ I ORZESZKOWA

Tołstoj już za długiego swego życia obrastał legendą. Przyczyniała się do tego w pewnym stopniu również prasa polska. Tak np. krakowski socjalistyczny *Naprzód* zamieścił w 1901 roku (w nr 190) rzekomy wiersz Lwa Tołstoja pt. *U stóp cerkwi Kazańskiej Bogarodzicy w Petersburgu*, napisany, jak zapewniała redakcja czytelników, przez Tołstoja „pod wrażeniem krwawych barbarzyństw, których dopuściła się policja i kozacy na studentach rosyjskich, podczas słynnej demonstracji przy soborze Kazańskim"... Wiersz zaczynał się pięknie: „Rąbią las — młody las zielony", lecz Tołstoj nie miał z nim nic wspólnego, czego nigdy nie sprostowano. Tłumaczono zresztą jeszcze parokrotnie wiersz ten na język polski, przypisując go zawsze innemu autorowi.

Do podobnych mitów należy „przedmowa" Tołstoja do *Chama* Orzeszkowej, o której wspomina ostatnio Jarosław Iwaszkiewicz w swym oryginalnym syntetycznym szkicu *Słowo o Tołstoju* (*Twórczość* 1960, nr 1), jako o czymś rzeczywiście istniejącym, co daje poniekąd asumpt do zestawienia obojga twórców i pozwala mu na zdanie: „Widocznie Tołstoj odczuwał jakąś bliskość z polską autorką, skoro napisał przedmowę do rosyjskiego wydania jej *Chama*" (str. 75). Tymczasem takiej przedmowy Tołstoj nigdy nie napisał i nie wiadomo nawet, czy się kto do niego zwracał z prośbą w tej sprawie. Legenda powstała z jakiejś nieopatrznej przyjacielskiej notatki Méyeta w *Kurierze Warszawskim* z 1891 (nr 352), w której zawiadamiał, że „znakomita powieść Orzeszkowej *Cham* doczekała się już trzeciego w języku rosyjskim przekładu, poprzedzonego przedmową Lwa Tołstoja"... Dzisiaj domyślamy się nawet powodów tej mistyfikacji, która wielu w błąd wprowadziła i utrwaliła legendę, powtórzoną w ogromnej rosyjskiej encyklopedii Brockhauza i Efrona.

Sam jednak domysł Jarosława Iwaszkiewicza, o odczuwaniu przez Tołstoja bliskości z naszą autorką, jest najzupełniej trafny. Znajduje mianowicie pełne potwierdzenie w listach rosyjskiej tłumaczki Orzeszkowej — Anny Sacharowej (1851—1900), która korespondowała z Tołstojem i od której Orzeszkowa dowiedziała się, że Tołstoj chwalił jej nowelę *Jedna setna* oraz zestawiał ją ze słynnym swym opowiadaniem *Śmierć Iwana Iljicza*. (Zainteresowanych odsyłam do tomu drugiego *Listów zebranych* E. Orzeszkowej, znakomicie wydanych przez Edmunda Jankowskiego, chociaż legenda o istnieniu tej przedmowy do *Chama* jeszcze tam pokutuje.)

Przed kilkunastu laty, już po ostatniej wojnie, miałem na te tematy rozmowę w Konstancinie z tłumaczem Orzeszkowej na język rosyjski, konsulem Stanisławem Zielińskim, niegdyś adwokatem, redaktorem i publicystą polskim w Kijowie, ojcem znanego dzisiaj beletrysty, również Stanisława. Otóż pan Zieliński senior, który przełożył kilkanaście tomów powieści Orzeszkowej i dobrze się w rosyjskich jej przekładach orientował, nic o tej rzekomej przedmowie Tołstoja nie wiedział i uważał ją za fikcję... Rzecz nie dałaby się ukryć, znalibyśmy dzisiaj jej tekst.

Tołstoj, jak wiadomo, napisał sporo różnych przedmów, ale tylko jedną dla Polaka: profesora Mariana Zdziechowskiego, w formie listu z 10.IX.1895. Listu bardzo ważnego, który zrobił w świecie swego czasu duże wrażenie, gdyż po raz pierwszy stanął w nim Tołstoj w obronie Polski, potępiając odważnie „te straszne gwałty, jakich się dopuszczają dzikie, głupie i okrutne władze rosyjskie nad wiarą i językiem Polaków"...

P. G.

JESZCZE O LEŚMIANA WIERSZACH ROSYJSKICH

To, że Leśmian pisał wiersze po rosyjsku, nie było tajemnicą dla starszego pokolenia parającego się literaturą. Wspaniałe, bogate i przeważnie doskonale redagowane kulturalno-literackie czasopisma rosyjskie, takie np., jak hiperestetyczne i snobizujące *Zołotoje Runo* lub *Apołłon, Wiesy, Mir Iskusstwa,* czytywane bywały w Warszawie. Również i w Rosji znana była np. nasza *Chimera, Tygodnik Ilustrowany* etc.

Zwłaszcza żywe stosunki z literaturą polską zadzierzgnęło *Zołotoje Runo,* mające ambicje zamieszczania na swych łamach „prapierwodruków" literatury zachodnio-europejskiej. Literaturę polską, jak wiadomo, w Rosji wysoko ceniono i obficie tłumaczono. *Zołotoje Runo* kupowało rękopisy głośnych autorów, słono płacąc z góry, z tym zastrzeżeniem, że utwór ma się po raz pierwszy ukazać na jego łamach. Wiemy, że umowę tę złamał Przybyszewski, u którego pismo nabyło jeden z utworów. Zamieszczając rosyjską wersję, wypomniało mu jednak ten postępek. *Zołotoje Runo* drukowało np. pierwszy przekład *Sędziów* Wyspiańskiego (1908, nr 6) i ogłosiło o nim szkic E. Zagórskiego, pod charakterystycznym tytułem *Promietiej Mołodoj Polszi* (1908, nr 10).

Świetny poemat Leśmiana *Piesni Wasilisy Priemudroj* na łamach tego czasopisma, czy też jego wiersze na łamach dość ekskluzywnych *Wiesów* były zjawiskiem nie dziwiącym wówczas nikogo. Co jednak wnosiły nowego i oryginalnego, wykazał dopiero przed pięciu laty filolog ukraiński, wykładający w Heidelbergu, prof. Dmytro Czyżewśki, w *Zeitschrift für slavische Philologie* (1955).

Jednakże ani Czyżewśki, ani Jacek Trznadel, który przypomniał ostatnio (w *Twórczości,* 1961, nr 1) i omówił owe dwa cykle rosyjskich wierszy Leśmiana z 1906 i 1907 roku, nie wiedzą o tym, że Leśmian wcześniej wydał cały tomik wierszy rosyjskich i właściwie debiutował jako poeta rosyjski! *Stichotworienija,* te wydane w Wilnie (?), opatrzone jeszcze rodowym nazwiskiem: Bolesław Lesman, mogą mieć niewątpliwie duże znaczenie w badaniach nad genetycznymi powiązaniami w narastaniu skomplikowanej struktury poetyckiej, jaką stał się z czasem Leśmian, ale same osobliwej wartości literackiej nie posiadają. Opieram się przy tym na kompetentnym dla mnie sądzie Jerzego Klingera, który ów tomik czytał, a ponieważ sam tworzył wiersze w języku rosyjskim, i to nie byle jakie, skoro w Tuwimie znalazł tłumacza (o czym Janusz Stradecki w bibliografii Tuwima niestety nie wspomina), a również kapitalnie tłumaczy i pisze wiersze w języku polskim, można więc na jego zdaniu polegać.

Niemniej przeto prolegomena do wszelkiej przyszłej i niełatwiej wiedzy o Leśmianie rozpocząć należy od „rossików". Leśmian całe życie tkwił, jeśli tak można powiedzieć, w orbicie magii rosyjskiej poezji, znakomicie mu znanej. Cenił w niej przede wszystkim kondensację warstwy dźwiękowej. Źródłem żywego zachwytu był dla niego np. potrójny muzyczny refren w wierszu Puszkina, o przedziwnej kantylenie:

Nocznoj zefir
Struit efir.
Szumit,
Bieżit
Gwadalkwiwir.

W szafie bibliotecznej przechowywał dużo rzadkich tomików poetów rosyjskich i antologii wydanych w Rosji i na emigracji. Wśród nich były wiersze Błoka, Pasternaka, Jesienina, futurystów rosyjskich... Ale były też rzeczy inne, które mnie zadziwiły: spory zbiór rosyjskich rozpraw z zakresu teorii literatury. Były prace i dzisiaj cenionego Aleksandra Potiebni, którego młodszy brat, Andrzej (wtrąćmy nawiasem, bo mógł o tym Leśmian wiedzieć), zbiegł z carskiego wojska do polskich powstańców i poległ w 1863 koło Piaskowej Skały. Potiebnia pisał m. in. o baśniach,

wyznawał subiektywny psychologizm, który Leśmianowi musiał być bliski. Były również w zbiorze książki Dymitra Owsjaniko-Kulikowskiego, wybitnego historyka i teoretyka literatury, ucznia Potiebni, i wiele innych prac formalistów rosyjskich, poszukiwanych dzisiaj białych kruków. Stan książek świadczył o tym, że ich właściciel musiał je czytać.

Czy ten księgozbiór, stłoczony w małym pokoiku, gdzie pełno jeszcze było obrazów malowanych przez panią Leśmianową, ocalał po powstaniu warszawskim, wydaje się nader wątpliwe. Książki nie miały znaków własnościowych. Kilka z nich (z teorii literatury oraz zbiorki poetyckie) spłonęło wraz z moją kolekcją, podpaloną wrażą ręką po powstaniu.

Wróćmy jednak jeszcze do pierwszego numeru *Twórczości* i artykułu Jacka Trznadla, zawierającego sporo subtelnych uwag o poetyce i praktyce Leśmiana i współczesnych mu symbolistów rosyjskich. Autor wspomina w końcu Wincentego Korabia Brzozowskiego, jakoby francuska jego twórczość była czymś przypadkowym, „ciekawostką w guście epoki". Otóż przykład źle dobrany, bo Vincent de Korab był właściwie poetą dwujęzycznym, a w ostatnich latach życia pisywał znakomite stance wyłącznie po francusku. Nawiasem dodam, że warto by je wreszcie ogłosić, gdyż się szczęśliwie zachowały.

Na pochwałę zasługuje przedruk *Pieśni Wasilisy Priemudroj*, z bardzo u nas rzadkiego *Zołotogo Runa*. Szkoda, że nie dano również tekstu sześciu niedużych wierszy z *Wiesów*. Ale jak można było czytelnikowi nie znającemu języka nie tylko nie dać żadnego polskiego przekładu owych uroczych wierszy, ale ani słowem nie wspomnieć, że przecież istnieje przekład wszystkich tych jedenastu utworów i to przekład znakomity, pióra Mariana Pankowskiego (drukowany w *Wiadomościach*, 1960, nr 761 z 30.X.)!

P. G.

O PARANDOWSKIM W AMERYCE

Dyskusją na temat pisarstwa Jana Parandowskiego, toczona blisko trzy lata temu na łamach *Twórczości* między Włodzimierzem Maciągiem (*Podróż do Arkadii*, nr 8—1958) a Zdzisławem Najderem (*Parandowski czyli dola klasyka*, nr 9—1958) doczekała się ostatnio omówienia a nawet poniekąd kontynuacji w czasopiśmie *Books Abroad* (nr 2—1960), wydawanym przez Uniwersytet Oklahoma w Stanach Zjednoczonych. George Harjan, z Uniwersytetu Toronto, ogłosił tam szkic pt. *Jan Parandowski: A Contemporary Polish Humanist*. Po ogólnoinformacyjnym wprowadzeniu, podającym wiadomości biograficzne i krótkie omówienie dotychczasowej twórczości Parandowskiego, Harjan przechodzi do krytycznego sprawozdania z naszej dyskusji. Protestuje przede wszystkim przeciwko jednostronnemu określaniu Parandowskiego jako „klasyka", jednakże jego kontrargumenty opierają się po prostu na dosyć dowolnym zacieśnieniu treści tego pojęcia: „Jesteśmy przyzwyczajeni kojarzyć klasycyzm z abstrakcyjną i nieosobową koncepcją piękna albo, co gorsza, z raczej dyletanckim jej naśladowaniem. Bohaterowie Parandowskiego nie starają się jednakże wspinać na Olimp: są ludzcy. Dlatego właśnie bogowie w *Erosie na Olimpie* są tak sympatyczni".

Szkic Harjana jest napisany z dużą sympatią dla Parandowskiego i daje dowód niezłej znajomości przedmiotu. Gorzej jest z ogólniejszymi koncepcjami historycznoliterackimi autora, który np. wydaje się nie rozumieć dokładnie, na czym polega specyfika tendencji klasycystycznych w literaturze polskiej.

zn

WSPOMNIENIE O JANINIE MORTKOWICZOWEJ

W styczniu roku bieżącego nekrologi i krótkie wzmianki w prasie doniosły o śmierci Janiny Mortkowiczowej.

Jej długoletnia działalność księgarsko-wydawnicza przesłania we wspomnieniach pisarzy dwudziestolecia godną utrwalenia jej sylwetkę literacką, jako autorki oryginalnych prac pedagogicznych i przekładów książek dla młodzieży.

Jako aktywna członkini Związku Nauczycielstwa Polskiego, Czytelń Towarzystwa Dobroczynności i tajnych organizacji kulturalno-oświatowych w czasach carskich, debiutowała referatem o *Wychowaniu estetycznym*, który wyszedł drukiem w 1905 roku. Następnie

ukazały się kolejno jej prace: *Stacho* (1906), *Z naszej szkoły*, dwa tomy pogadanek, drukowanych w tygodniku *W Słońcu*. Była w nich wyrazicielką i propagatorką postępowych systemów wychowawczych.

Charakterem eksperymentatorsko-autobiograficznym wyróżnia się *Anulka*, rodzaj pamiętnika o wychowaniu małej dziewczynki, z której miała wyrosnąć autorka zbiorku poezji *Gorycz wiośniana*, a po wojnie tomu wspomnień o pisarzach związanych z wydawnictwami Jakuba Mortkowicza pt. *Bunt wspomnień* i dwóch źródłowych prac o malarzach: Chełmońskim i Michałowskim.

Ostatnio ukazały się jej wspomnienia szkolne w wydanym przez „Czytelnika" tomie *Kredą na tablicy* i esej o redagowanych przez nią wraz ze Stefanią Sempołowską pismach dla młodzieży pt.: *O postępowych czasopismach dla dzieci i młodzieży w latach 1909—1926.*

Na specjalną uwagę zasługują przekłady Mortkowiczowej książek dla młodzieży, przeważnie z literatury skandynawskiej. Niektóre z nich, jak *Chłopcy z Placu Broni* Molnara, *Cudowna podróż* Selmy Lagerlöf, *Nad dalekim cichym fiordem* Agot Giems Selmer, weszły w skład klasycznej literatury młodzieżowej, przetrwały próbę czasu i ciągle jeszcze są wznawiane budząc nie słabnące zainteresowanie młodocianych czytelników.

Poza tym przetłumaczyła *Moich chłopców* Gejerstama, *Historię młodego życia* Otto Ernsta, socjalisty niemieckiego, *Serce ubogich* Demoldera, socjalisty belgijskiego, oraz wiele opowiadań do numerów czasopisma *W Słońcu*, a także cykl książek o *Doktorze Doolittle* A Loftinga, których ostatnie, bardzo aktualne tomy, *Doktor Doolittle na księżycu*, stanowią zamknięcie jej działalności przekładowej i świadczą o żywotności jej intelektu.

W wydawnictwach Mortkowicza prowadziła sama jedna dział dziecięcy i młodzieżowy, posługując się, jako jego redaktorka, zarówno kryteriami ideowymi, jak artystycznymi.

Jej niezwykła energia i moc charakteru przyszły do głosu po śmierci jej męża, Jakuba Mortkowicza, w roku 1931. Zasłużony księgarz i wydawca, nagrodzony na wystawie paryskiej za swoje piękne pod względem graficznym książki, umierając, pozostawił firmę na progu bankructwa. Janina Mortkowiczowa, objąwszy wówczas kierownictwo księgarni i wydawnictwa, wyprowadziła je z podziwu godną wytrwałością i talentem organizacyjnym z finansowego impasu.

Ostatnie lata życia spędziła w Krakowie z córką, Hanną Mortkowicz-Olczakową. Ze śmiercią Janiny Mortkowiczowej zeszła do grobu jedna z ostatnich przedstawicielek zasłużonego na polu kulturalnym i literackim przedwojenego księgarstwa polskiego.

S. P.-O.

SZTUKA I SZTUKATERIA

W dyskusji o poezji, w dyskusji nieustającej właściwie, wybuchającej nowym świętym ogniem w okresach nasilenia propozycji nowości — usłyszeliśmy w wypowiedzi Przybosia głos największego rozsądku. O poezji, o jej chronicznym osamotnieniu z jednej strony i o chronicznym nieprzygotowaniu do jej odbioru z drugiej strony można nieskończenie. Komunały są nie do starcia. Sam na kilkunastu wieczorach autorskich miałem okazję bezpośrednio uczestniczyć w bojach wcale nie letnich. Było wiele przypadkowości, nieporozumień, ale były także starcia istotne. To rzecz wiadoma, że każda nowa forma wyrażenia wymaga przygotowania. Kiedy już nowość przekroczy progi, wejdzie w obieg potoczności i kiedy już, już, zdaje się, można by odsapnąć, zadomowić się w niej, pomieszkać, pojawia się w nowej postaci i stare nieporozumienia ustępują miejsca nowym. Tak już jest, iż rzecz musi obrosnąć komentarzem, tą czcią zrozumialstwa, ażeby zatryumfować. Ale to jest właśnie dziedzina komunałów. Przyboś zbywa ją kilkoma końcowymi zdaniami. Jego wypowiedź wycelowana jest w inną stronę: w stronę pseudo-sztuki, w stronę fałszywego nowatorstwa. To jest zagadnienie dopiero.

W każdym rodzaju sztuki pleni się jak ognicha fałsz i pozór. Tak samo w poezji, jak w malarstwie, tak samo w muzyce, jak w architekturze. Tak było zawsze, ale czy tak zawsze być musi? Jak odróżnić autentyczność od blagi, sztukę od sztukaterii? Bo właśnie blaga, sztukateria kompromitują eksperyment i sztukę. Przejmując od

nowatorów stylistyczny nalot, tym nalotem mienią się i połyskują świecąc w oczy swoją — właśnie! — nowoczesnością, swoim pożal się Boże niekonformizmem. Dzisiaj fałszerstwo ma większe niż kiedykolwiek szanse, by pozostać nie rozpoznane. Nasilenie eksperymentu na przestrzeni pół wieku, od futuryzmu począwszy, odcięło sztukę od przysłowiowego zdrowego rozsądku, odgraniczyło od społeczeństwa odbierającego, które nie jest w stanie nadążyć za wciąż nową nowością. Wszystko, co niepojęte, nie od razu dostępne, nie jasne od pierwszego wejrzenia, pakuje się do jednego worka nowoczesności. Bunt jest totalny, globalny, ogarniający wszystko na raz. Szkoda Peiperu i Putramentu, powiedział kiedyś felietonista. Brzmi to i dzisiaj komicznie, tylko adres śmiechu się zmienił, śmieszy felietonista, który nie dostrzegł autentycznej nowości. Ale cała rzecz w tym, że wrażliwość na autentyczną nowość i zdolność rozpoznania prawdziwie śmiałej śmiałości to sprawa najtrudniejsza. Nie jest to tylko sprawa smaku, instynktu. Trzeba na zjawisko nowej sztuki umieć spojrzeć jak na kiełek nowego, to znaczy wypatrzeć z niego przyszły kształt drzewa, ku któremu ono celuje. Trzeba zjawisko to konfrontować z tendencjami całej sztuki, dostrzec, czy ono tendencje te wspiera, czy je hamuje, czy też w ogóle nie ma z nimi nic wspólnego i jest zwyczajnym chwastem, pleniącą się ognichą. I dopiero tutaj jest problem. Ten problem właśnie postawił Przyboś.

Drwina z nowości jako takiej jest łatwa i popularna. Śmiech publiczny tylko czeka na okazję. Z czego się już nie śmiano? Nowa sztuka to odwieczne pole do popisu felietonistów, którzy tym samym dowcipem jednoczą prawicę i lewicę, sklepikarza i działacza społecznego. Ale nie o to, jak powiadam, chodzi. Chodzi o to, jak plewić ognichę.

Wykazywać blagę, dowodzić fałszerstwa zjawiska kompromitującego sztukę można skutecznie jedynie z pozycji sztuki dzisiejszej, z pozycji jej zrozumienia, a więc jej argumentami. Zarzucanie np. poezji dzisiejszej rozbicia zdania, nielogiczności obrazów jeśli jest dowodem czego, to dowodem głuchoty na tendencje w poezji, która szuka dzisiaj nowych, własnych powiązań syntaktycznych, która kieruje się własną logiką widzenia i kojarzenia. Takie zarzuty przypominają śmiech z Gauguinowskiego białego konia, którego biel nie miała nic wspólnego z logiką tuby z farbą. Walka z blagą jest trudniejsza, niż można przypuszczać, wymaga bowiem od walczącego maksymalnego wyczulenia na odmiany nowości. Skutecznie walczyć mogą jedynie nowatorzy i ich rozeznaniu należałoby zawierzyć. Dopóki ich głosu nie weźmie się przede wszystkim pod uwagę, blaga i fałsz będą się plenić i sztukateria zajmie w pojmowaniu powszechnym miejsce sztuki.

Kompromitacja sztuki nowej zatacza coraz szersze kręgi. Szczególnie architektura, ta sztuka namacalna, dotkliwa, towarzysząca na codzień w mieszkaniu, w biurze, w sklepie, daje jej pole, szerokie pole. Przymiotnik „artystyczny", „nowoczesny" staje się na codzień synonimem tandety, niewygody i czego kto chce. W jednym z budujących się np. domów przy Rondzie Waszyngtona, wykonywanym według projektu architekta „nowoczesnego", przyszli lokatorzy muszą walczyć o prymitywne potrzeby, o okno w kuchni, o drzwi szwedzkie na balkon, o parapet okienny. Trochę w tej walce wygrywają, trochę przegrywają, ale przegrywają więcej. W stylu nowoczesnym rury od kaloryferów mają podobno grać rolę akcentu plastycznego, biegną więc parę metrów po wierzchu ściany... I to są kompromitacje trwałe.

Walczyć o sztukę to przede wszystkim zwalczać zjawiska, które ją kompromitują, bo to one dają złe imię nowej poezji, nowemu malarstwu, nowej muzyce, nowej architekturze. To nie nowość jest winna, winne jest partactwo.

b

JUBILEUSZ MOREWSKIEGO

Wśród nas, a przecież całkowicie osamotniony, więcej, zapomniany, tak doszczętnie zapomniany, jakby w ogóle nie istniał jako aktor, jako artysta, żyje na odludziu osamotnienia wielki aktor żydowski, Abraham Morewski. Chwilowe przebłyski jego świetnej ongiś działalności, jakaś krótka, aby nie była zbyt męcząca, raczej już tylko honorowa rola w jakimś jubileuszowym

przedstawieniu w Teatrze Żydowskim, jakaś wypowiedź — jak głośny, odbity szerokim echem w sferach nie tylko teatralnych, opublikowany w *Teatrze* artykuł o *Kupcu weneckim* — są przypomnieniem, a raczej aluzją do czegoś, co minęło, a czego ani nie pamiętamy, ani nie znamy. Nie istnieje wdzięczna żywiołowa publiczność żydowska, dla której kreacja Dybuka była jednym z największych przeżyć artystycznych, nie istnieje środowisko, dla którego Abraham Morewski pracował. Z okazji jubileuszu, siedemdziesięciopięciolecia wielkiego aktora kreślę tych kilka słów, aby go wywołać z samotności, w jakiej się znajduje. Przyjaciele, towarzysze jego sztuki, poeci, artyści żydowscy jeśli żyją, żyją rozproszeni gdzieś w szerokim świecie, tutaj z tej generacji, z tych czasów on jeden pozostał.

Siedemdziesiąt pięć lat życia, przeszło pięćdziesiąt lat działalności artystycznej. Abraham Morewski formację artystyczną, zawód aktora zdobył w przedrewolucyjnej Rosji. W Petersburgu ukończył Instytut Teatralny, gdzie był uczniem Dołmatowa, a następnie, w latach 1905—1920, występował na rosyjskiej scenie. Grał w Szekspirze, Gogolu, Ostrowskim, stworzył przeszło 250 kreacji aktorskich. Aż w roku 1920 rozpoczął wielką karierę, międzynarodową karierę aktora żydowskiego. Występuje w Wilnie, w Warszawie, w Berlinie (kręci tam także dwa filmy). Publiczność polska w latach trzydziestych widziała go w teatrze Nowości, gdzie grał Prospera w *Burzy* realizowanej przez Leona Schillera. Skala jego aktorskich możliwości jest rozległa. Jest Prosperem i Shylockiem, Horodniczym i Dantonem. Ale przede wszystkim jest Dybukiem (rola cadyka, którą w polskim teatrze kreował Adwentowicz). Niemal oddał własne nazwisko tej kreacji teatralnej. Był po prostu Dybukiem.

Nie mamy zwyczaju śledzić na tych łamach teatralnych rocznic i jubileuszów. Inne łamy robią to lepiej i dokładniej. Ale osamotnienie Abrahama Morewskiego wyjmuje go z wszelkich ram i zakresów. Mam szczęście znać go osobiście, wiele popołudni wypełniły nam rozmowy, ściślej monologi wielkiego aktora, który mi przywiódł przed oczy z dalekich, nie istniejących już scen teatralnych wspomnienia tak plastyczne, że z kolei stały się niemal moimi wspomnieniami. Jego interpretacja reżysersko-aktorska Hamleta była dla kilku słuchaczy teatralnym przeżyciem, chociaż odbywała się nie w świetle rampy, ale w jakieś letnie popołudnie.

Jest jeszcze jeden powód, dla którego o Abrahamie Morewskim na tych łamach piszę. Morewski to także pisarz, eseista i pamiętnikarz. Jego rozprawa *Shylock i Szekspir* (1937), którą przypomniał artykuł w zeszłorocznym *Teatrze*. Ale nie tylko. Morewski pisze pamiętniki. Pół wieku życia artystycznego, pół wieku teatru odżywa na tych kartach wypełnianych energicznym pismem. Pisze po żydowsku, a trzy tomy tych wspomnień pt. *Tam i z powrotem, wspomnienia i rozmyślania żydowskiego aktora* już się w wydawnictwie Jidisz Buch ukazały. Chociaż znam tylko niektóre i to opowiedziane, a nie przeczytane wyjątki, wiem, że waga ich jest ogromna. Dlatego w to siedemdziesięciopięciolecie Abrahama Morewskiego taki postulat pod adresem któregoś z naszych wydawnictw: warto pomyśleć o wydaniu chociażby fragmentarycznym tej pracy, która ma wielki walor historyczny, etnograficzny i artystyczny. Wspomnienia Abrahama Morewskiego sięgają spraw i czasów, które znać powinniśmy. Dotyczą narodu, który obok nas, razem z nami żył, jego sztuki, jego przeżyć, jego wzruszeń.

zb

DOROCZNY KONKURS TEATRU „ATENEUM" NA DEBIUT DRAMATURGICZNY POŚWIĘCONY PROBLEMATYCE WSPÓŁCZESNEJ

Sztuka zgłoszona do „Konkursu" musi być:
— debiutem scenicznym autora w teatrze zawodowym
— pełnospektaklowa
— poświęcona problematyce współczesnej

Najlepsza sztuka otrzyma nagrodę w wysokości 10.000 złotych, ufundowaną przez Ministerstwo Kultury i Sztuki.

Wydział Kultury Stołecznej Rady Narodowej m. st. Warszawa będzie subwencjonował wystawienie nagrodzonego utworu.

Teatr „Ateneum" wystawi nagrodzoną sztukę w ciągu najbliższego sezonu. Z autorami wyróżniających się pozycji Teatr „Ateneum" nawiąże współpracę.

W skład jury „Konkursu" wchodzą: przedstawiciele — Zespołu do Spraw Teatru M. K. i S. naczelnik Halina Zakrzewska, Wydziału Kultury St. R. N. naczelnik Maria Roerichowa, Klubu Krytyków Teatralnych — red. Roman Szydłowski, *Teatru* — red. Edward Csato, *Trybuny Ludu* — red. Jan Alfred Szczepański, *Życia Warszawy* — red. Irena Tarłowska, Maria Kosińska, *Sztandaru Młodych* — red. Andrzej Jarecki oraz Teatru „Ateneum" — dyr. Janusz Warmiński i Andrzej Dobosz.

Sztuki zgłaszane na „Konkurs" powinny być opatrzone godłem.

Termin składania egzemplarzy upływa z dniem 30 czerwca każdego roku. Ogłoszenie wyników 1 października.

Adres Biura „Konkursu" — Teatr „Ateneum", Warszawa, ul. Jaracza 20.

KONKURS NA POWIEŚĆ WSPÓŁCZESNĄ

Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza i Związek Literatów Polskich ogłaszają ogólnopolski konkurs na powieść współczesną, podejmującą problematykę przemian — w jak najszerszym tego słowa znaczeniu — zachodzących w okresie budownictwa socjalistycznego w naszym kraju, ze szczególnym uwzględnieniem przemian zachodzących na wsi i udziału ludzi pochodzenia wiejskiego w całokształcie życia gospodarczego, politycznego i kulturalnego Polski Ludowej.

W konkursie może wziąć udział każdy, niezależnie od przynależności do Związku Literatów Polskich.

Na konkurs mogą być zgłoszone powieści o objętości co najmniej 160 stron maszynopisu w formacie znormalizowanym (31 wierszy na stronie i 65 znaków w wierszu, z interlinią), które nigdzie dotąd nie były publikowane drukiem ani ogłaszane przez radio lub telewizję.

Utwory na konkurs należy nadsyłać w trzech egzemplarzach opatrzonych godłem na adres Ludowej Spółdzielni Wydawniczej, Warszawa, Aleje Jerozolimskie 30. Do utworów należy dołączyć zalakowaną kopertę opatrzoną tym samym godłem, zawierającą wewnątrz imię, nazwisko i adres autora. Przesyłka powinna być opatrzona napisem: „Konkurs na powieść współczesną".

Termin nadsyłania powieści na konkurs upływa w dniu 28 lutego 1962 roku. O dotrzymaniu terminu decyduje data stempla pocztowego. Ogłoszenie wyników konkursu nastąpi do 31 maja 1962 roku. Organizatorzy konkursu zastrzegają sobie prawo przedłużenia w/w terminów w wypadku dużego napływu prac konkursowych.

Przewiduje się następujące nagrody:

	I	— 75.000 zł
dwie	II	po 50.000 zł
trzy	III	„ 35.000 zł
oraz 6 wyróżnień		„ 15.000 zł

Sądowi Konkursowemu przysługuje prawo do innego określenia ilości nagród i zmiany podziału ogólnej sumy przeznaczonej na nagrody i wyróżnienia.

Imienny skład Sądu Konkursowego zostanie podany w terminie późniejszym.

Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza zastrzega sobie prawo pierwszeństwa do wydania nadesłanych na konkurs utworów.

LITERATURA PIĘKNA

Klasycy literatury polskiej

Kraszewski Józef Ignacy — *Masław*. Powieść z XI wieku. Cykl powieści historycznych obejmujących dzieje Polski. Redaguje Komitet pod przewodnictwem Juliana Krzyżanowskiego i Wincentego Danka. IV. Przedmowę napisał Stefan Żółkiewski. Przygotował do druku, posłowiem i przypisami opatrzył Stanisław Sierotwiński. Warszawa, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1961; str. 298, 4 nlb.

Żeromski Stefan — *Popioły*. Powieść z końca XVIII i początku XIX w. Tekst powieści wg *DZIEŁ* Stefana Żeromskiego pod redakcją Stanisława Pigonia. Przypisy opracowały Helena Hagemejer i Janina Złotnicka-Kurcewiczowa. Lektura uzupełniająca dla kl. XI. Okładkę projektował Jan S. Miklaszewski. Warszawa, „Czytelnik", 1960, tom I — str. 332, 4 nlb., tom II — str. 320, 4 nlb., tom III — str. 375, 1 nlb.

Klasycy literatury obcej

Goethe Jan Wolfgang — *Poezje*. W dwu tomach, pod redakcją Zdzisława Żygulskiego. Opracowały, wstępem i komentarzem zaopatrzyły: tom I — Anna Milska, tom II — Zofia Ciechanowska. Obwolutę i okładkę projektował Karol Konieczny. Polska Akademia Nauk, Komitet Neofilologiczny. Wrocław, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, 1960, wydanie pierwsze; tom I — str. XVIII, 390, 2 nlb., 1 portret, tom II — XXXIV, 346, 2 nlb., 1 portret.

Poezja

Liryka jugosłowiańska. Pod redakcją Zygmunta Stoberskiego. Wstępem opatrzył Jarosław Iwaszkiewicz. Okładkę, obwolutę i kartę tytułową projektował Mieczysław Kowalczyk. Współczesna liryka jugosłowiańska — wybór przygotowali: Tanasije Mladenović, Novak Simić, Drago Szega. Warszawa, „Iskry", 1960; str. 355, 1 nlb.

Proza

Andres Stefan — *O świętym księżulku Domenico*. Przełożył Zygmunt Lichniak. Okładkę i kartę tytułową projektował Tadeusz Niemirski. Redaktor: Helena Frączek. Warszawa, Instytut Wydawniczy „Pax", 1960; str. 111, 4 nlb.

— *Portret Inkwizytora*. Przełożyła Irena Zaleska. Okładkę i kartę tytułową projektował Tadeusz Niemirski. Ilustracja na okładce — El Greco: Kardynał Nino de Guevara. Redaktor: Tadeusz Szafrański. Warszawa, Instytut Wydawniczy „Pax", 1960; str. 63, 4 nlb.

Drda Jan — *Woda życia*. Z czeskiego tłumaczyła Jadwiga Bułakowska. Warszawa. „Czytelnik", 1960; str. 353, 3 nlb.

Hołuj Tadeusz — *Koniec naszego świata*. Okładkę i kartę tytułową projektował Andrzej Heidrich. Rysunek na okładce Barbary Biernat. Mapkę wykonał Aleksander Haupt. Biblioteka Powszechna. Tekst wg wydania: Wydawnictwo Literackie 1959. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1960; str. 376, 3 nlb., 1 mapka.

Morcinek Gustaw — *Siedem zegarków kopidoła Joachima Rybki*. Rysunki, okładka i obwoluta Józefa Wilkonia. Warszawa, „Iskry", 1960, wydanie I; str. 256, 4 nlb.

Niemojewski Andrzej — *Ludzie rewolucji i inne opowiadania*. Wstępem poprzedził Julian Krzyżanowski. Obwolutę i kartę tytułową projektował Jan S. Miklaszewski. Warszawa, „Czytelnik", 1961; str. 303, 5 nlb.

Oleksik Klemens — *Powołanie Daniela*. Okładkę projektował Maciej Hibner. Warszawa, „Iskry", 1961, wydanie II; str. 294, 2 nlb.

Osęka Janusz — *Moje bardzo dziwne przygody*. Z wieloma rycinami i portretem autora. Okładka, obwoluta, ilustracje i opracowanie graficzne Szymona Kobylińskiego. Warszawa, „Iskry", 1960; str. 109, 3 nlb.

Powers James Farl — *Śmierć faworyta*. Przełożył Romuald Pitera. Okład-

kę i kartę tytułową projektował Tadeusz Niemirski. Warszawa, Instytut Wydawniczy „Pax", 1960; str. 220.

Powieści ludu orawskiego. Wyboru dokonał i opracował Andrzej Jazowski. Redaktor naukowy Mieczysław Karaś. Okładka i ilustracje Andrzej Stopka. Redaktor Wiesława Wygaś-Fiałkowska. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1960; str. 194, [redacted] nlb.

Randoński Wigiliusz (Randon Noël — *Cały ogień na Laleczkę.* Okładkę projektował Mieczysław Kowalczyk. Klub Srebrnego Klucza. Warszawa, „Iskry", 1961; str. 231, 1 nlb.

Rappaport Leon — *Determinanta.* Okładkę projektował Jerzy Jaworowski. Warszawa, „Czytelnik", 1961, wydanie I; str. 218, 2 nlb.

Rusinek Michał — *Niebieskie ptaki.* Opowieść w dwunastu gawędach. Opracowanie graficzne: Andrzej Antoni Kowalewski. Warszawa, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1961, wydanie I; str. 270, 2 nlb.

Segal Kalman — *Kij i kadzidło.* Okładkę projektował Ryszard Twardoch. Przerywniki Andrzej Czeczot. Katowice, Wydawnictwo „Śląsk", 1961; str. 128, 4 nlb.

Stanew Emilian — *Smutna miłość.* Z bułgarskiego przełożyła Jadwiga Nurkiewicz. Okładkę projektował Janusz Grabiański. Warszawa, „Iskry", 1961; str. 129, 3 nlb.

Stevenson Robert Louis — *St Ives czyli Przygody francuskiego jeńca w Anglii.* Przełożyli Wanda i Tadeusz Dehnelowie. Okładkę projektował i ilustrował Andrzej Kurkowski. Warszawa, „Iskry", 1960, wydanie pierwsze; str. 530, 6 nlb.

Szomański Andrzej — *Wichrom naprzeciw (Dionizy Czachowski).* Okładkę projektował Jerzy Kępkiewicz. Biblioteczka Niezapominajki. Warszawa, „Iskry", 1960; str. 173, 11 nlb., 1 portret.

Tiendriakow W. — *Trójka, siódemka, as.* Przełożył Ziemowit Fedecki. Okładkę projektował Maciej Hübner. Warszawa, „Iskry", 1960; str. 99, 1 nlb.

Twain Mark — *Pod gołym niebem.* W pięćdziesiątą rocznicę śmierci. Tłumaczyła Krystyna Tarnowska. Wiersz przełożył Włodzimierz Lewik. Okładkę i obwolutę projektował Jerzy Jaworowski. Ilustrował Mieczysław Majewski. Warszawa, „Iskry", 1960, wydanie I; str. 442, 6 nlb.

Wiech — *Dryndą przez Warszawę.* Biblioteka Satyry. Ilustrował Jerzy Zaruba. Warszawa, „Czytelnik", 1960, wydanie I; str. 223, 5 nlb.

— *Maniuś Kitajec i jego ferajna.* Powieść. Okładka, strona tytułowa i ilustracje Jerzego Zaruby. Warszawa, „Iskry", 1960, wydanie pierwsze; str. 215, 1 nlb.

Wygodzki Stanisław — *Upalny dzień:* Okładkę projektował Janusz Stanny. Warszawa, „Iskry", 1960; str. 262, 2 nlb.

Vogler Henryk — *Człowiek, który śnił.* Powieść. Obwolutę projektowała Hanna Stachurska. Warszawa, „Czytelnik", 1960, wydanie I; str. 315, 1 nlb.

Zelenay Tadeusz — *Zapiski ze starej skrzyni.* Obwoluta i opracowanie graficzne Zygmunt Waśniewski. Wrocław, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, 1960, wydanie pierwsze; str. 137, 2 nlb.

Esej

Frenkel Mieczysław R. — *Marszruty i manowce półwiecza.* Obwolutę projektował Roman Chruściel. Katowice, Wydawnictwo „Śląsk", 1961; str. 281, 4 nlb.

Satyra

Sztaba Zygmunt — *Epitafia.* Katowice, Wydawnictwo „Śląsk", 1960; str. 63, 1 nlb.

Reportaże

Ambroziewicz J., Mag-Rowiński A., Wierzewski W., Koyorć-Radzikowski L. — *Kraj nad Wisłą.* Okładkę projektował Jan Śliwiński. Warszawa, „Iskry", 1960; str. 128, 4 nlb.

Szleyen Zofia — *Hiszpańskie lato.* Obwolutę projektował Mieczysław Kowalczyk. Warszawa, „Iskry", 1961; str. 243, 3 nlb.

Wspomnienia, biografie

Vollard Ambroise — *Wspomnienia handlarza obrazów.* Przełożyła Julia Rylska. Okładkę projektowała Zofia Darowska. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1960; str. 499, 1 nlb.

LITERATURA DLA DZIECI I MŁODZIEŻY

Baranowicz Mira — *Wróżka Mira.* Ilustracje Olgi Siemaszko. Warszawa, „Czytelnik", 1960; str. 233, 3 nlb.

Drucka Nadzieja — *Droga do sławy.* Opowieść o dzieciństwie Mozarta. Okładkę projektował Antoni Uniechowski. Warszawa, „Nasza Księgarnia, 1961, wydanie pierwsze; str. 117, 3 nlb.

Drzewiecki Leonard — *Podróż do wysp słonecznych.* Ilustrowała K. Witkowska. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1960, wydanie pierwsze; str. 20, 4 nlb.

Grin Aleksander — *Skarb afrykańskich gór.* Przełożyła Janina Lewandowska. Ilustrowała Katarzyna Latałło. Okładkę i wyklejkę projektował Bogdan Zieleniec. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1960, wydanie pierwsze; str. 161, 3 nlb.

Iskry z popiołów. Zapomniane opowiadania polskie XIX wieku. Seria II. Wybrał i opracował Juliusz W. Gomulicki. Objaśnienia i redakcja Izabella Korsak. Ilustrował Stanisław Töpfer. Warszawa,

„Nasza Księgarnia", 1960, wydanie pierwsze; str. 360, 4 nlb.

Jesionowski Jerzy — *Filip z konopi.* Ilustrował Eryk Lipiński. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1960, wydanie pierwsze; str. 44, 4 nlb.

Kann Maria — *Owcze ścieżki.* Ilustrował Stanisław Töpfer. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1960, wydanie pierwsze; str. 186, 2 nlb.

Krzemińska Janina — *Wielka przygoda małej Zosi.* Tekst napisała Barbara Lewandowska. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1960, wydanie drugie; 8 knl.

Lenartowicz Teofil — *Skrzypeczki z lipeczki.* Wyboru dokonała Jadwiga Radomska. Ilustrowała Halina Zakrzewska. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1960, wydanie pierwsze; str. 57, 3 nlb.

Meynell Esther — *Andersen.* Tłumaczyła Ludmiła Duninowska. Ilustrowała Bożena Truchanowska. Okładkę projektował Wiesław Majchrzak. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1960, wydanie pierwsze; str. 178, 2 nlb.

Namryt Witold i Winicki Stefan — *Tajemnica czarnego aparatu.* Ilustrowała Helena Matuszewska. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1960, wydanie pierwsze; 16 knl.

Osińska Janina — *Wiatr i Małgosia.* Ilustrowała Olga Siemaszko. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1960, wyd. I; 12 knl.

Przyrowski Zbigniew — *Światło z ziemi.* Opowieść o Ignacym Łukasiewiczu. Ilustrował Leopold Buczkowski. Okładkę projektował Jerzy Jaworowski. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1961, wydanie drugie; str. 172, 4 nlb.

Słobodnik Włodzimierz — *O zbójniku Janosiku, o siwku-srebrnogrzywku i o pięknej cesarzowej.* Ilustrował Adam Kilian. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1960, wydanie pierwsze; str. 31, 1 nlb.

Wiszniewski Ludwik — *Smok-Skok i inne obrazki sceniczne.* Inscenizacja Czesława Sadurzanka. Muzyka Jerzy Dobrzański. Ilustracje Adam Kilian. Teatr Szkolny. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1961, wydanie pierwsze; str. 126, 2 nlb.

Woźnicka Zofia — *Było takie lato.* Ilustrowała Leonia Janecka. Warszawa, „Czytelnik", 1961, str. 196, 4 nlb.

NAUKA O LITERATURZE

Kalendarz życia i twórczości Juliusza Słowackiego. Opracował Eugeniusz Sawrymowicz przy współpracy Stanisława Makowskiego i Zbigniewa Sudolskiego. Okładkę projektował Zbigniew Klimczyk. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1960, wydanie I; str. 836.

HISTORIA

Pomniki dziejowe Polski. Tom I. Wydał August Bielowski. Okładkę, obwolutę i karty tytułowe projektował Andrzej Rudziński. Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1960; str. 946, 2 nlb.

SZTUKA

Teatr

Vogler Henryk — *Przygody w teatrze.* Okładkę projektowała Zofia Darowska. Redaktor Zofia Żarnecka. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1960; str. 410, 2 nlb.

Malarstwo

Stopczyk Stanisław Krzysztof — *Biblia Rembrandta.* Obwolutę, okładkę i kartę tytułową projektował Tadeusz Niemirski. Ilustracja na obwolucie — Rembrandt: Pożegnanie Dawida z Jonatanem. Fotografie do celów reprodukcji wykonał: Henryk Romanowski. Ilustracje 25, 43, 50 wg fotografii Photo-Commissie, Rijksmuseum, Amsterdam. Opracowanie graficzne i redakcja techniczna Tadeusz Piwowarczyk. Warszawa, Instytut Wydawniczy „Pax", 1960; str. 127, 1 nlb., w tym 50 reprodukcji.

LITERATURA POPULARNO-NAUKOWA

Banaszczyk Eugeniusz — *Karuzela pod gwiazdami.* Okładkę projektował Marian Stachurski. Rysunki na stronach rozdziałów Antoniego Boratyńskiego. Warszawa, „Iskry", 1960; str. 278, 2 nlb.

Stęślicka Wanda — *Spotkania z prapradziadkiem.* Z cyklu „Człowiek poznaje świat". Warszawa, „Iskry", 1960; str. 281, 2 nlb., 5 tablic.

RELIGIOZNAWSTWO

Gilson Etienne — *Tomizm. Wprowadzenie do filozofii św. Tomasza z Akwinu.* Przekład Jana Rybałta opracowali Andrzej i Zbigniew Więckowscy. Przedmowę i apendyksy przełożył Mieczysław Tazbir. Obwolutę, okładkę i kartę tytułową projektował Tadeusz Niemirski. Warszawa, Instytut Wydawniczy „Pax", 1960; str. 551, 1 nlb.

RÓŻNE

Bednarski Stanisław i Kolczyński Janusz — *Podstawowe wiadomości o państwie i prawie.* Warszawa, „Iskry"; 1961; str. 211, 1 nlb.

Hraban Roman Zbigniew — *Hitlerowski rabunek dzieci polskich.* Uprowadzenie i germanizowanie dzieci polskich w latach 1939—1945. Śląski Instytut Naukowy w Katowicach. Komisja Niemcoznawcza. Obwolutę i okładkę projektował Krzysztof Lenk, Katowice, Wydawnictwo „Śląsk", 1960; str. 150, 2 nlb.

Kruk Tadeusz i Sroga Alojzy — *Mazowsze tańczy i śpiewa.* Obwoluta i okładka Stanisława Zagórskiego. Warszawa, „Iskry"; str. 275, 5 nlb., 1 fotografia, 1 mapa.

W poprzednim numerze:

Tadeusz Różewicz: Zielona róża. Erotyk nad Gobi — *Stanisław Czycz:* And — *Jan Huszcza:* Znowu o sierpniu. Sprawozdanie wędkarza — *Lesław M. Bartelski:* Sztuka odważnych — *Edward Stachura:* Przystępuję do ciebie — *Jan Nepomucen Miller:* Poezja znakowania — *Wacław Zawadzki:* Walerian Łukasiński i jego pamiętnik — Archiwum: *Andrzej Biernacki:* Listy z Wierszchowni.

Książka miesiąca: *Henryk Bereza:* Czas wątpienia i rozwagi.

Wśród książek: *Jerzy Kwiatkowski:* Metafizyka zrodzona z historii — *Aleksander Wilkoń:* Dalekie z pobliża — *Anna Kamieńska:* Poezja Jana Baranowicza — *Arnold Słucki:* Szczipaczow — po polsku — *Włodzimierz Maciąg:* Zyski zdziecinnienia — *Tomasz Burek:* Podróż bez romantyzmu — *Danuta Danek:* Zjawisko Kazimierza — *Stefania Podhorska-Okołów:* W Wilnie i Krzemieńcu — *Jan Wyka:* Madryt 1942 r. — *Jan Koprowski:* Csokor o polskim wrześniu.

Na widnokręgu: *Jarosław Iwaszkiewicz:* Gorzki smak brzozowych listków — *Zdzisław Najder:* Przegląd prasy — *Zbigniew Bieńkowski:* W labiryncie — *Andrzej Kijowski:* Wymiar słowa — *Józef Dużyk:* Rosyjskie zainteresowania Tomasza Manna — *Stefan Lichański:* W oczach Niemców — Przegląd Zagraniczny.

Noty

Korespondencja

Książki nadesłane

Wydawca: WYDAWNICTWA ARTYSTYCZNE I FILMOWE
Adres redakcji: Warszawa, Wiejska 16, tel. 8-95-07, centr. 8-24-11, wewn. 54.

Adres administracji: Warszawa, Krakowskie Przedmieście 21/23
Rękopisów nie zamówionych redakcja nie zwraca.
Cena numeru zł 10.–

Cena prenumeraty: kwartalnej – zł 30.–, półrocznej – zł 60.–, rocznej – zł 120.–.

Zamówienia i przedpłaty na prenumeratę przyjmowane są w terminie do dnia 15-go miesiąca poprzedzającego okres prenumeraty – przez: Urzędy Pocztowe, listonoszy oraz Oddziały i Delegatury „Ruchu". Można również zamówić prenumeratę dokonując wpłaty na konto PKO Nr 1-6-100020 – Centrala Kolportażu Prasy i Wydawnictw „Ruch" – Warszawa, ul. Srebrna 12.

Cena prenumeraty zagranicznej jest o 40% droższa od ceny podanej wyżej. Przedpłaty na tę prenumeratę przyjmuje na okresy kwartalne, półroczne i roczne Przedsiębiorstwo Kolportażu Wydawnictw Zagranicznych „Ruch" w Warszawie, Wilcza 46, za pośrednictwem PKO Warszawa konto Nr 1-6-100024.

Egzemplarze zdezaktualizowane można nabywać w sklepie przy ul. Wiejskiej 14 w Warszawie. Zamówienia spoza Warszawy należy kierować do Centrali Kolportażu Prasy i Wydawnictw „Ruch", Warszawa, ul. Srebrna 12.

Zakłady Graficzne Dom Słowa Polskiego, Warszawa. Zamówienie 1366/c z dnia 22.II.61 r.
Nakład 5130 egz. Druk ukończono w marcu. 1961 r. S-69

Cena 10 zł

1374608

W NASTĘPNYCH NUMERACH UKAŻĄ SIĘ

Jan Brzękowski — Nowe wiersze · Zbigniew Herbert — Siena · Effendi Kapijew — Z notatnika frontowego · Roman Karst — Sztuka, parodia i diabeł · Malcolm Lowry — Przez Kanał Panamski · Artur Międzyrzecki — Wiersze · Maciej Słomczyński — Sam przeciw Tebom · Jan Strzelecki — Amerykańskie niepokoje